











# الفنون الشعبية



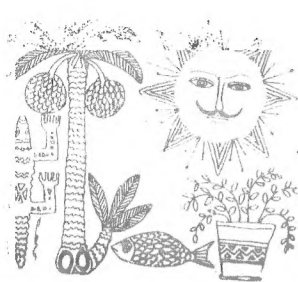
عدد ٥٠

يناير - مارس ١٩٩٦

الثمن ٢٠٠ قرشا

المصرية العامة للكتاب





# الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥  
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة

١. د. د. سمير سرحان

مجلس التحرير:

١. د. د. أسعد ندیم
١. د. د. سمحة الخولي
١. عبد الحميد حواس
١. فاروق خورشيد
١. د. د. محمد الجوهري
١. د. د. محمود ذهني
١. د. د. مصطفى الرزاز

رئيس التحرير:

١. د. د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير:

١. صفوت كمال

الإشراف الفني:

١. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:

١. حسن سرور

٣	● هذا العدد
٩	التحرير
٢٩	● قراءة في أوراق السحر الشعبي، الموروثات السليمانية، د. محمود سليمان
٣٥	● غولة سيوة : الأرملة البكاء د. هاجر العادلي
٤٢	● فنون الأداء الشعبي عبد الحميد توفيق زكي
٤٥	● أغاني الحج جمع وتدوين: محمد حسن عبد الحافظ
٥٢	● نصوص بدوية جمع وتدوين: محمد فتحى السنوسى
٦٤	● دراسة تطبيقية في علم الآلات الموسيقية د. جهاد داود
٧٣	● أغاني العباب الاطفال الشعبية وبحر المتدارك د. هانى إبراهيم شعراوى
٧٩	● حكاية شعبية هندية تأليف: أ. ك. رامانوجان ترجمة: رأفت الدويى
٨٣	● نظرات سوفيتية في الفولكلور والفولكلوريات الامريكية ١٩٥٠ - ١٩٧٤
٨٣	تأليف: روبرت بى. كلايماش ترجمة: إبراهيم قنديل
٨٨	● التحليل البنائى والعمل التطبيقي الجمالى
٨٨	لحن الحشوات. د. هانى إبراهيم جابر
١٠١	● الفولكلور التطبيقي، بين تجارب من النوبة القديمة ومستقبل واحدة سيوة
١٠١	جودت عبد الحميد يوسف
١٢٥	● تزواج الفن الإفريقي والأوروبي د. عز الدين إسماعيل أحمد
١٢٥	● جولة الفنون الشعبية:
١٣١	● الفنون الشعبية والعرض المسرحي حوار مع المخرج عبد الرحمن الشافعى د. حاوره: حسن سرور
١٣٨	● رسالة بودابست: مؤتمر اللغات والعادات والتقاليد في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا (بودابست ١٨ - ٢٢ من سبتمبر ١٩٩٥)
١٣٨	عرض: أحمد محمود
١٤٢	● مكتبة الفنون الشعبية:
١٤٢	● تأملات في الأدب المصرى القديم عرض: توفيق حنا
١٤٨	● دراسات أكاديمية في الفولكلور المصرى عرض: مصطفى شعبان جاد
١٥٥	● بليوجرافيا التراث الشعبى د. إبراهيم أحمد شعلان
١٦٢	● THIS ISSUE

العدد ٥٠ يناير - مارس ١٩٩٦

● الرسوم التوضيحية :

محمد قنطرب

● الصور الفوتوغرافية :

د. هانى إبراهيم جابر

د. جودت عبد الحميد يوسف

أ. إيمان توفيق هلال

● صورنا الغلاف :

الأماسى : خطاب عمر خطاب

أقدم عازف سلامية

الخلاى : عازفو الرباب فى فرقة

النيل للالات الشعبية

● الإخراج الفنى :

صبره عبد الواحد

● التنفيذ :

الجمع التصوير آبل

يسهل، هذا العدد، بقراءة في أوراق السحر الشعبى - الموروثات السليمانية، يقدم فيها الدكتور سليمان محمود المعتد في سياق التصدى لقضايا الثقافة في بعدها الاجتماعى. ويرى ذلك ضرورياً لتفسير مظهر وجوه الثقافة العربية باعتبارها مفاتيح للواقع المعيش. فهذا المعتد يخطو على منظومة طويلة من الأفكار الكتيمة التى تؤمن بها الجماعة الشعبية، والتى تسهم فى تكوين البناء المعرفى لرؤية الجماعة. ودرسته تسلط الضوء على طبيعة النسق المفاهيمى لآلية التفكير، وسلم القيم، ومحددات السلوك لدى الجماعة الشعبية، من حيث علاقتها بالآخرين وبالقوى الخارقة للطبيعة، أو تلك التى يعتقد بأنها مسؤولة عن الأفعال الخيرة أو الشريرة.

ويحدد الدكتور سليمان محمود أربعة موضوعات من الموروثات السليمانية يحفل بها:

١ - الجهود السليمانية السبعة وأم الصبيان.

٢ - الأقسام والعزائم السليمانية لاستحضار الروحانية.

٣ - خاتم سليمان وما ارتبط به من معتقدات وأساطير.

٤ - قنم سليمان لمجن الجان العاصى.

ويعرض للملوس الخاصة التى ترتبط بالموضوعات السابقة وأهمية الكلمة التى تكمن فيها قوة سحرية.

يلى هذه الدراسة مقال الأستاذ إبراهيم كامل أحمد وعنوانه: «عناق المستحيل زواج الإنسان والجن بين فكر العلماء وخيال الأدباء»، يعرض فيه أخباراً وحكايات عن غرام الإنسان والجن، وعفريت أذله العشق، وتعرض رجال الإنسان لنساء الجن ثم استعارة الليالى - ألف ليلة وليلة - لهذه الأخبار ودخولها فى نسج حكاية هاسب كريم الدين، وهى حكاية تبدأ من نهاية الليلة (٤٦٠)، وتمتد إلى أواخر الليلة (٥٢٤). ومن الأخبار

إلى تناول العلماء لزواج الإنس والجن (الجاحظ، الشيلي، الرزقي وغيرهم)، ثم موقف القاص الشعبي من هذا الزواج أو هذا العناق المستحيل!!

ويتناول الأستاذ صابر العادلي حداد أرامل سيوه بالسؤال: ترى ما العقائد المستترة الكائنة وراء حداد «الأرملة الغولة»، وما أصل العادة ومشوؤها؟ في دراسته: «غولة سيوه الأرملة البكماء...» وإذًا مات فرد منهم فإن أرملة تحبس نفسها عن رؤية الناس أربعة شهور قمرية وتلبس سراويل بيضاء ويصرخ لخادمة صغيرة، فقط، بأن تحضر لها الأكل والشرب ولا تجالسها، وتسمى المرأة في هذا الوقت «بالغولة»، وعند نهاية المدة المعينة ينادى منادى المدينة بأن الغولة فلانة ستخرج للاستحمام في عين طاموسة في صباح يوم كذا، فيفقد كل فرد أمام داره أو مكان ولا يبارحه حتى تنتهي مراسم الاستحمام وتعود إلى منزلها.. بانقضاء زمان حداد مقرر، يبدأ بالتطهر وينتهي به، ثم تعود الأرملة إلى طبيعتها وتصبح وهي لا يخشاها الآخرون، وتعاود الكلام وتستعيد حريتها بانتهاء «الحجر»، وفي كثير من الأحيان لا تعد من يخطب ودها ويتخذها زوجة.

أما شهادة الأستاذ عبد الحميد توفيق زكي عن فنون الأداء الشعبي فتعرض لكتابات الرواد الأوائل في الفنون الشعبية؛ حيث أعدها بمناسبة الاحتفال بمرور ثلاثين عاماً على صدور مجلة «الفنون الشعبية». وتقدم مفهوم الأداء في الحكايات الشعبية وخيال الظل والألعاب الشعبية والزار والآلات الشعبية وأغاني العمل إلى اللعب بالعصاية.

وفي إطار اهتمام المجلة بالنصوص الشعبية، يقدم الباحث محمد حسن عبد الحافظ: «أغاني الحج: الحنون، والزيارة، والدوديع، والعودة»، قام بجمعها من محافظة أسيوط ومنبسطها وفقاً للمنطق الصوتي للهجة الرواة. كما أتحق بالنصوص هوامش وتعليقات تمكن من فهم سياق هذه النصوص.

ومن الساحل الشمالي الغربي، يقدم الباحث محمد فتحى السنوسى نصوصاً من الشعر البدوي: المجردة، وصوب خليل، وأغاني العلم، والشتاوة، وقول الأجواد مع هوامش وإحالات ومعانٍ للكلمات التي رأى أنها قد تستغل على القارئ في هذه النصوص. ونكرر، هنا، أنه يسر المجلة أن تتلقى أية دراسات ميدانية أو نصوص مجموعة من الميدان جمعاً دقيقاً موثقاً.

ويقدم الدكتور جهاد داود تصنيفاً للآلات الموسيقية في محاولة لوضع نظام منهجي لدراسة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية؛ يكون أساساً لدراسة تلك الثروة من الآلات الموسيقية التي تزخر بها مصر؛ مسترشداً بتصنيف هورن بوسل - زاكس للآلات الموسيقية، وهو التصنيف المعترف به دولياً والمستخدم، حتى الآن، باعتباره هو الأساس الذي تبنى عليه مناهج البحث في مجال علم الآلات. وفي دراسته «الطبوقية في علم الآلات الموسيقية»، والتي اهتمها بالكثير من الملاحظات، التي تعد مشروعاً لدراسة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، يفتح بذلك باباً للحوار بين المهتمين بموسيقانا الشعبية.

ويقوم الأستاذ إبراهيم شعراوي بقراءة موسيقية لبعض أغاني ألعاب الأطفال الشعبية منها: نط الحبل، بابا جاي إمتا، على غلبوه يا اللي، رلا برلا برلا... فجدد معه أن بحر المتدارك، بتكرار للتفخية البسيطة «فطن»، له قدرة عالية على الصنب والمجنج، إنه يتكلم - يضحك ويبيكي ويصرخ معبراً عن انفعالاته بلا همس وهو مله بالحيوية، وهذا ما جعله أنسب للبحر لألعاب الأطفال ولعبيهم في كثير من العاميات العربية، وفي آداب الأطفال في كثير من الشعر الأوروبي والأمريكي.

ويقدم الأستاذ رأفت الدويري ترجمة لحاكيين من اختيار وتصنيف وإعادة صياغة ا. ك. رمانوجان، وهما من الحكايات الشعبية الهندية ترجمهما عن الإنجليزية، الأولى: احك هموك للحائط (حكاية تاملية).

والثانية: الحكايات غير المحكية (حكاية جوندية). وهما - كما يرى رامانوجان - من القصص الشعبي مما يطلق عليه الميثا - فولكلور؛ أي: الخطاب الذي يرتد على نفسه؛ فهناك قصص تحكي نشأة القصص..

ويترجم الأستاذ إبراهيم قنديل نص روبرت بي. كلايماش المعنون بـ: «تطورات سوفيتية في الفولكلور والفولكلوريات الأمريكية» ١٩٥٠ - ١٩٧٤، والذي يبرز متابعة الطماء السوفيت للدراسات الفولكلورية الأمريكية. والقراءة السياسية لهذه الدراسات والالتزام السياسي الواضح أكثر من التناول العلمي. إلا أن الأمر لم يستمر على هذا الوضع؛ فقد خرجت محاولات موضوعية وجهود متنامية لاستغلال مرحلة الانفراج السياسي. وعلى حد عبارة كلايماش: «نستخلص من هذا، إذن، أن المناخ أمامنا من المطبوعات السوفيتية يشير إلى أن نتاج ربع قرن في مجال الفولكلوريات في أمريكا لم يكن بعيداً عن الملاحظة من جانب علماء الفولكلور وغيرهم في الاتحاد السوفيتي».

أما دراسة الدكتور هاني جابر: «التحليل البنيائي والعمل التطبيقي الجمالي لفن الحشوات»، تقدم قراءة لفنون المعمار بخاماتها المختلفة وتصميماتها المتعددة في العمارة الإسلامية، وما نشاهده موطناً على الدرابزينات والبلوكونات والفنحات والأبواب والسواتر والشبابيك؛ هذا الإنتاج يقوم أساساً على التكرار والتناغم الخطي والهندسي، وعلى ذلك فإن تكوين البنية في العمل التطبيقي الجمالي ثنائية، صنعة وجمال؛ لتحدث أثراً خاصاً من الانفعال الذوقي.

ومن جانب آخر، يتبع الدكتور هاني جابر فن الحشوات منذ معرفة الزخرفة المصرية الفرعونية له، وكيف استمر هذا الفن، بعد ذلك، خلال المصور القبطية، بوصفه ضرورة جمالية وبوصفه ضرورة عملية لها طابعها التجبري عن الفواحي الذاتية إلى المصور الإسلامية وكيف كانت ملوبة بالأشكال النباتية والحيوانية والطيور بجانب الحشوات الخطية والهندسية.

ويقدم الأستاذ جودت عبد الحميد يوسف دراسة بطول: «الفولكلور التطبيقي بين تجارب النوبة القديمة... ومستقبل واحة سيوة»؛ حيث يقدم تعريفاً للفولكلور التطبيقي هو: «الإفادة من وحدات الفنون الشعبية ونقلها من مجالها المحدود الذي نشأت من أجله إلى مجالات عملية كثيرة أخرى، تخدم الإنسان في مختلف جوانب حياته واحتياجاته». ثم يعرض التغيرات التي حدثت في النوبة بعد التهجير والتغيرات في واحة سيوة وأثر التقييد عن البترول. ثم تجربة المعمارى حسن فحفي رائد الفولكلور التطبيقي في مصر. وأخيراً، يقدم لمرحلتى التطبيق (التسجيل والاستلهام) في ثلاثة نماذج من النوبة ومستقبل سيوة وأهمية تدريس مادة الفولكلور التطبيقي في جامعاتنا.

ويأتى موضوع «تزاوج الفن الإفريقي والأوروبي» للدكتور عز الدين إسماعيل أحمد مع الكتابات التي نعى بالتأثيرات المتبادلة بين الثقافات. وما للثقافة الزنيجية من أثر على فنون أوروبا؛ بخاصة الفن التشكيلي في القرن التاسع عشر. وتظهر مدارس فنية جديدة (الوحشية والتكيفية) من تبين دور النحت الإفريقي. وتغير إفريقيا؛ فلم تعد إفريقيا هي القارة المظلمة؛ بل أصبح ينتظر منها الكثير من الأشياء (الحضارية) الجديدة.

ويتحاور الأستاذ حسن سرور مع المخرج المسرحي الأستاذ عبد الرحمن الشافعي حول فرقة النيل للآلات الشعبية، وتوظيف العناصر الثقافية المصرية في العمل المسرحي، ومفهوم الدراما الشعبية، ورحلات الفرق في الداخل والخارج، وما تقوم به من دور مهم في الحفاظ على مآثوراتنا الغنائية والموسيقية والحركية. ومن بودابست، ينقل لنا الأستاذ أحمد محمود وقائع مؤتمر اللغات والمادات والتقاليد في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا (١٨ - ٢٢ من سبتمبر ١٩٩٥).

وقد نوقش، في هذا المؤتمر، للتكثير من الأبحاث منها: ثنائية اللغة العربية وبعض المشكلات اللغوية، وصورة المرأة والفتان، وأكل لحوم الكلاب، والعجز باعتبارهم نمطاً اجتماعياً، وظاهرة العمد، وصورة الطفل في الثقافة الشعبية المصرية.

ونصل إلى مكتبة الفنون الشعبية، فيقدم الأستاذ **توفيق حنا** عرضاً لكتاب: «تأملات في الأدب المصري القديم، تأليف الأستاذ **لويس بطرس**، الصادر عن الهيئة العامة لتصور الثقافة (مكتبة الشباب، العدد ٢٨، ١٩٩٥). ويرى الأستاذ حنا أن المؤلف حدد لنا هدفه من تسجيل هذه التأملات: «الواقع أن الفكرة التي أسمى لتحقيقها هي أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجاً على فكرة التواصل، فهذا كخط يجمع تراثنا وحضارتنا رغم تباين المظاهر وتعدد الأوجه».

ثم يعرض الباحث **مصطفى شعبان** جاهد الدراسات الأكاديمية في الفولكلور المصري - خلال عام ١٩٩٥ - وتشمل عدة أطروحات علمية من ثلاثة معاهد متخصصة: معهد الفنون الشعبية، ومعهد الموسيقى العربية، ومعهد الموسيقى (الكونسرفتوار)، ومن معهد الفنون الشعبية: رسالة الأستاذ إبراهيم عبد الحافظ عن «الشعر الصرفي الشعبي»، والأستاذ حنا نجيم عن «أشغال الخشب في العمارة الشعبية»، ومن المعهد العالي للموسيقى العربية رسالة الأستاذ طارق يوسف إبراهيم «الأساليب المختلفة لأناء الموأل عدد بعض كبار المؤدين». ومن الكونسرفتوار رسالة الأستاذ عاطف مصطفى على «دراسة تحليلية موسيقية لبعض الأغاني القصصية الشعبية المصرية».

والجدير بالذكر، أن الرسائل الأربع للحصول على درجة الماجستير، وقد نالت الدرجة بامتياز مع التوصية بتداولها بين الجامعات العربية والأجنبية، وأيضاً الإشارة مهمة، هنا، إلى أن الباحثين على تنوع تخصصاتهم ومعادهم العلمية - أكاديمية الفنون - قد اعتمدوا جميعاً على بعض المواد المحفوظة بمركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة.

وأخيراً، تخلت المكتبة بالجزء السادس من «ببليوجرافيا للتراث الشعبي: قوائم الأدب الشعبي في مكتبي دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨»، والتي هي جزء من ببليوجرافيا التراث الشعبي بأقسامه للأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان.



بدأت علاقتى بالأخ الأكبر والصدیق أحمد آدم مع صدور الأعداد الأولى لهذه المجلة، ثم توثقت العلاقة بيننا بعد انتقاله للعمل فى مركز الفنون الشعبية فى السبعينات ..  
لا أذكر أننى رأيت مرة غاضباً أو متبرماً أو متجهماً، ولا أذكر أننى سمعته مرة يتحدث عن نفسه، أو ينكر أحداً بسوء.

وكان يحلو لأستاذى الدكتور عبدالحميد يونس أن يداعبه، وكان يطلق عليه «أبو البشر، معتمداً على لقبه «آدم، وعلى ما يتميز به من قدرة على امتصاص كل ما يمر به من مشكلات، والتعامل مع كل أنواع البشر، الطيب والخبث، الكريم والكريم، والظريف والفقير .. إلخ. كما أشاع عنه أن يمارس رياضة «اليوجا»، وأن هذا هو سر الهدوء الذى يتميز به، والابتسامة التى لا تفارقه.

والحقيقة أن أحمد آدم - رحمه الله - كان إنساناً مختلفاً عن الأنماط العادية من الناس، كان أقرب إلى «الزاهد» فى حياته وسلوكه، بكل ما تحمله الكلمة من معنى .. يقلب عليه الميل إلى التأمل والصمت، ويحمل بين جذباته قلباً مليئاً بالحب للناس .. ولعملة .. يوديه كأحسن ما يكون الأداء .. وهو إلى جانب ذلك كله مثقف حقيقى، تكتشف بالصدفة أنه يتقن الإنجليزية والفرنسية، وتكتشف بالصدفة أنه قارئ نهم، وتكتشف بالصدفة أنه يكتب ويترجم على استحيا .. ودون أن يملأ الدنيا ضجيجاً عن حظ سئ أو أبواب لم تفتح، كان سعيداً بما هو عليه، قائماً بحب من عرفوه .. وأنا واحد ممن عرفه وأحبه، ويفتقده الآن، وسيظل يفقد فيه المعنى الجميل للإنسان جميل ..

**أحمد على مرسى**



١ - أحمد آدم محمد.

٢ - موليد القاهرة ١٩/١٢/١٩١٩ م.

٣ - التحق - بعد حصوله على الثانوية العامة - بكلية الطب لمدة عامين غير أنه ترك الدراسة بها لعدم استيعابه تحمل مشهد التشريح؛ حيث انتقل لدراسة القانون بكلية الحقوق.

٤ - تخرج من كلية الحقوق - جامعة عين شمس.

٥ - عمل بالنيابة العامة عام ١٩٥٧م لمدة ستة أشهر.

٦ - التحق للعمل بوزارة الثقافة والإرشاد القومي عام ١٩٥٨م.

٧ - عمل لفترة طويلة بلجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية مع الأستاذ الدكتور عبدالحميد يونس.

٨ - عمل محرراً بمجلة «الثقافة الجديدة» الصادرة عن وزارة الثقافة المصرية.

٩ - عمل مديراً لتحرير مجلة «الرأي العام» الصادرة باللغة الإنجليزية.

١٠ - عمل خبيراً في مجال التراث الشعبي بوزارة الثقافة المصرية.

١١ - قام بترجمة الكثير من الدراسات والكتب المنشورة ومنها: كتاب «الحركة الثالثة» للكاتب الروسي فاسيلي بيكوف (ترجمة عن الإنجليزية).

١٢ - ترجم كتاب «المدمن وأنا» من اللغة العربية إلى الإنجليزية والفرنسية للكاتب الليبي يوسف شاكير.

١٣ - له الكثير من المقالات والدراسات العلمية، المؤلفة والمترجمة، بمجلة «الفنون الشعبية» منذ صدورها عام ١٩٦٥م حتى عام ١٩٨٧.

١٤ - له الكثير من الدراسات المترجمة في مجال الفولكلور أو الموضوعات العامة، لم تنشر بعد، ومن بينها أجزاء من كتاب «الحكايات الشعبية» لـ ستيف طومسون.

١٥ - حصل على الزمالة الفخرية من رابطة الأدب العربي الحديث عام ١٩٩١م.

١٦ - حصل على جائزة تكريم من المجلس الأعلى للثقافة تقديرًا لجهوده في مجلة «الفنون الشعبية» بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على صدور عددها الأول عام ١٩٩٦م.

[عداد : م.ش.ج

# قراءة في أوراق ..

## السحر الشعبي

### بالموروثات السلیمانیة

د . سلیمان محمود (\*)

عرف العرب فنون السحر بوصفها ممارسات شعبية لها طقوس خاصة، شأنهم في ذلك شأن الشعوب الأخرى. ويهتم هذا البحث بجانب متميز في مجال السحر الشعبي يختص به العرب دون غيرهم، وهو ما نعتبه هنا «بالموروثات السلیمانیة»<sup>(١)</sup> Solomonic Heritage. وهذه الموروثات ينسج حولها أصحاب المصنفات السحرية الكثير من الأساطير والخرافات التي ترتبط - بصورة أو بأخرى - بالسحر الشعبي.

ولعل أهم ما نشير إليه هنا هو الاعتقاد بأن الطاقة الكامنة فيما يعرف بالخواتم والنصوص السلیمانیة - مقروءة أو مكتوبة - إنما تدفع (القوى الخفية) إلى طاعة الأوامر التي يصدرها الممارس<sup>(٢)</sup>، فتقوم تلك القوى - في رأيهم - بحسم الصراع لصالح الممارس، ومقابلة القوى الأخرى التي أخفق الفرد حيالها ... أو هي تساعد للقيام بأعمال من المحال أن يقوم بها، دون مساعدتها له، إنها قوة النصوص المقدسة والطلاسم الفاعلة التي تتضمن طاقة خارقة. بمعنى أن القوى الخفية تتحرك بفعل السر الكامن في النص السلیمانی الموروث، منطوقاً أو مكتوباً، باعتباره صيغة سحرية A Magic Formula.

وكدبر ما تروى لنا موروثات الشعوب<sup>(٣)</sup> أن الكلمة المنطوقة تكمن فيها قوة سحرية Magic Power، قد تكون خيرة أو شريرة، وذلك بمساعدة طقوس أو ألبهالات خاصة. وربما تزداد قوة الكلمة إذا ما نطق بها بصورة معينة، أو تكون

وكدبر ما تروى لنا موروثات الشعوب<sup>(٣)</sup> أن الكلمة المنطوقة تكمن فيها قوة سحرية Magic Power، قد تكون خيرة أو شريرة، وذلك بمساعدة طقوس أو ألبهالات خاصة. وربما تزداد قوة الكلمة إذا ما نطق بها بصورة معينة، أو تكون

وأظن أنه من المفيد - قبل أن نستطرد في الحديث عن الموروثات السلیمانیة - أن نلقي بعض الضوء على موضوع

\* باحث فولكلوري - وعصيدة كلية التربية للغة - جامعة حلوان.

تكوين البناء المعرفي لرؤية الجماعة. ودراسته تسلط الضوء على طويعة النسق المفاهيمي لآلية التفكير، وسلم القيم، ومحددات السلوك لدى الجماعة الشعبية؛ من حيث علاقتها بالآخرين وبالقرى الخارقة للطبيعة، أو تلك التي يعتقد بأنها مسؤولة عن الأفعال للخيرة أو الشريرة.

ومن المهم أن نعرف أن هذا المعتقد يمتلك قدرًا لا يستهان به في التأثير على أنماط السلوك سواء على المستوى الفردي أو الجماعي، وقد يكون عدد بعض الجماعات أهم العوامل المؤثرة في حياة الناس، وبخاصة عندما يتواشج مع هذا المعتقد مصقوفة طويعة من العادات والتقاليد والممارسات المتشابهة التي تعمل على تدعيم جذوره.

وللموروثات السليمانية التي يحتل بها هذا البحث، نحددنا هذا بأربعة موضوعات هي:

- ١ - الموروثات السليمانية السبعة وأُم الصبيان.
- ٢ - الأقسام والجزائم السليمانية لاستحضار الروحانية.
- ٣ - خاتم سليمان وما ارتبط به من معتقدات وأساطير.
- ٤ - مقمّع سليمان لسجن الجان العاصي.

## أولاً: الموروثات السليمانية وأُم الصبيان

هي إحدى الموروثات التي تنسب إلى النبي سليمان بن داود عليها السلام، وهي الموروثات السليمانية السبعة<sup>(٥)</sup> The Seven Solomonic Contracts، التي وردت أو أُشير إليها في الكثير من المصنفات التي تتناول موضوع السحر الشعبي؛ حيث يعتقد بأن هذه الموروثات لها نفع كبير في الحماية، وإلصق أذى كائن خرافي يعرف بـ «أُم الصبيان»<sup>(٦)</sup>. وقد وردت أُم الصبيان أسماء عدة تذكر منها «التابعة»، «القريفة»، «الذئابة»، أم ملحم، أم الشيطان، أم بصيل، أم مهمل، بنت الريح، بنت الروهم، بنت الهمام، الهمة بنت الهمة...<sup>(٧)</sup>. وفيهم من النصوص الواردة في مصنفات السحر الشعبي؛ أنها كائن خرافي رهيب من الجن، على نحو ما سرى من خلال متابعة الموروث الشعبي السليمانى، أو ما يعرف بالموروث السليمانية السبعة. ولهذه الموروث نماذج عدة تباينت فيما بينها خلال نقل الموروث، عبر الزمان والمكان، ويؤكد هذا التباين كيف أن الإبداع الشعبي دائم التجدد والتفاعل، ويتضح ذلك من خلال استعراض جانب من هذه النماذج على النحو التالي:

### (أ) نموذج الورقة الواحدة

يوجد نسخة من الموروث السليمانية مطبوعة في ورقة واحدة ظهرت لها طبقات شعبية عدة، وتضم الورقة بعض العزائم

السحر للشجي Folk Magic بوصفه معتقداً عاماً يتألف بصفة أساسية من رافعين: أولهما يقع في نطاق ما يعرف «بالسحر الأبيض»، White Magic، ويهتم بأعمال الخير وله طقوسه الخاصة من الرقى أو التعاويذ، ويسعى لتحقيق بعض المطلب مثل تخليط هدف عاطفي أو جنسي بعد الإخفاق في تنفيذه بوسائل أخرى، أو يكون لغرض الحماية، أو لفك أو حل أعمال السحر الضارة. ويقوم الممارس بطقوسه لأعمال الخير، مدعياً أنه يطلب الدعم من بعض الملوك الطوية، والأخير من لجان المزمين، إلى جانب الإلزام بأسرار بعض أسماء الله الحسنى، التي يكون أعظم إنجاز فيها هو معرفة (اسم الله الأعظم)، كذلك يعتمد على نصوص شرعية وأدعية. وهم يقولون إن هذا النوع لا يدركه أو يمارسه غير الصادقين (الصالحين)، وهو يعرف عندهم بالسحر الروحاني أو الطوى. والرائد الداني يعرف «بالسحر الأسود» Black Magic، وهو شيطاني أو سفلي يهدف إلى أغراض خبيثة لإحداث الأذى والفرقة والمرض والفساد، وقد يكرس صوت الغريم أو تخذيله، ولهذا النوع من السحر رقى شريرة، ويقوم بهذا الطقس الأشرار من السحرة يدعهم الشياطين وأطراف الجان.

ولما كانت للجماعة الشعبية تعتقد في وجود عالمين: عالم صغير منظور هو عالم الكائنات البشرية، وآخر كبير لا مرئى هو عالم الكائنات أو القوى الخفية Latent Forces، التي تتمتع بقدرات خارقة Supernatural Powers، لهذا نشأت الرغبة في التعامل مع هذه الكائنات الخفية لصنعها ودعوتها للقيام بأعمال الصراخ، ولن تقوم بأحد أعمال الخير، أو الشر تبعاً لنوع هذه الكائنات.

وموضوع الموروثات السليمانية، كثيره من موضوعات السحر الشعبي، هو الغالب الحاضر في محافظتنا الثقافية، وهو المهمل، يتجنبه الكثير من الباحثين بسبب ما قد يدور حوله من ممارسات أو طقوس، وبسبب ما يواجه به من نظرة رسمية تجعله ضريباً من الشعوذة والخرافة، وبخاصة عندما يرتبط ببعض الممارسات الغريبة. ونحن هنا نؤكد أننا ننظر إلى هذا المعتقد؛ باعتباره أحد الموروثات التي يجب أن تلقى من البحث والدراسة مايلقاه غيرها. ولطرح مثل هذه الموضوعات للبحث أهمية كبيرة في سياق التصدي لقضايا الثقافة في بعدها الاجتماعي، وهو أمر ضرورى لتفسير مظهر وجوه الثقافة الحربية باعتبارها مفاتيح للواقع المعيش. فهنا المعتقد ينطوي على منظومة طويعة من الأفكار الـ Her-metic التي تؤمن بها الجماعة الشعبية<sup>(٨)</sup>، والتي تسهم في

والترقى إلى جانب المهود. وبعض هذه الطبعات ينسب إلى المدينة المنورة، والبعض الآخر ينسب إلى القاهرة. ويتباين الطبعات فيما بينها تبايناً قليلاً من حيث نصوص المهود، إلا أنها تختلف كثيراً في أشكال الخوتم والطلاسم المرافقة لكل عهد. ومن الملاحظ أن المهود السليمانية. الورقة الواحدة - تحتل مكانة خاصة عند المسلمين الشرعيين<sup>(٨)</sup>، في كل أقطار العالم العربي، بوصفها موروثاً شعبياً له دلالة للخاصة. ويزيد من أهمية هذه الورقة ما تتضمنه من عناصر تشكيلية وطلاسم ورموز وخواتم سحرية، وهم يحفظون بها كحجاب، وهو الأمر الذي يبرر وجودها في ورقة واحدة<sup>(٩)</sup>. وهناك صور متعددة<sup>(١٠)</sup> مثل هذه الأجنحة Amulets، نذكر منها الحجاب المعروف بـ (حز مرجانة)، كما يرى في النصوص الصغرية في شمال إفريقية، الذي يعد في لفيفة رقيقة من الجلد. ومن هذه الأجنحة ما يعرف بـ (حز الجوشان) الذي يستعمل كدرع للحماية. وقد عرف في كل أنحاء العالم العربي في شكل كتيب صغير. كذلك فهناك ما يقال له (حجاب الحصن الحصين) وهو ينتشر في معظم البلاد العربية في صورة كتيب صغير للحجم.

وسنورد هنا نصوص هذه المهود من الطبعة التي نعتقد أنها الأقدم، فالطبعة التي بين أيدينا مطبوعة على الحجر (الليثوغراف Lithograph)، أما الطبعات الأخرى فهي منفذة بطريقة الحفر على الزنك (الزنجوغراف Zincograph). وتتألف المهود السليمانية من مقدمة عامة تتناول القصة الأسطورية المنسوبة إلى النبي سليمان مع أم الصبيان، يليها عهد سبعة قطعتها أم الصبيان على نفسها، خوفاً من عقاب النبي سليمان، نوردتها على النحو التالي :

#### مقدمة المهود السليمانية

تقول المقدمة : «بسم الله الرحمن الرحيم. للحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين. وبعد، فهذا حجاب عظيم للشأن جليل القدر والبرهان، يحتوى على المهود السبعة السليمانية، التي يأمن حاملها ببركتها من كل بلية، خصوصاً القراء والدواب، والمردة، وكل جنى وجنية. للموروث الشعبي وصل إلينا على لسان الراوى الذي يفسر لنا ذلك الكائن للغامض الذي يقال له (أم الصبيان)، في قوله: «روى عن نبي الله سليمان بن داود عليهما السلام، أنه رأى عجوزاً شعثاء زرقاء الميدين، مقرونة الحاجبين خفيفة الساقين، ناشرة شعرها،

قاتحة فيها يخرج منه لهيب النار، تنشق الأرض بأنفجارها وتطلق الصخر بصوتها. فقال لها سليمان عليه السلام من أنت؟ إنسية أم جنية، فأبى ما رأيت أفصح منك. فقالت له أنا أم الصبيان محتسلة على بلى آدم وبنات حواء، أدخل البيت أصبح فيه صباح الديك. وأصبح فيه نبح للكلاب، وأجمر فيه جمر للبقر، وأرغى فيه رعى البعير، وأسهل فيه سهيل الخيل، وأهلق فيه نهيق العمور، وأسفر فيه سفور النجان، وأنتحل بكل الأمثال وأعقد الأرحام، وألفى الأولاد وهم لا يعرفوننى، أجنى إلى المرأة أعقد رحمها وأسده فلا تحبل وتصبو عاقراً، وأتى إلى العامل عند تخلق جنبها في بطنها وأفسها فترمي ويصبح رحمها لا يحفظ جنيناً، وأخذ على البنت أو المرأة المشتري عليها فأعقد الذيل بالذيل وأبشر الخاططين بالويل. وأجنى إلى الرجل أشرب منه الأبيض الغليظ، وأترك له ماء أغيش رقيقاً فيصبح عقيماً لا يولد له، وأخذ على التاجر فأعكس بيعه فلا يربح، وأخذ على الأرض المحروقة أنفسها فلا يبع بها زرع ولا يثمر، وأجنى إلى الأطفال وألقى عليهم الحصى الشديدة والآلام المؤلمة فتمضطرب أعصابهم وتنتشر صورهم. فقبض عليها سليمان عليه السلام وقال لها يا ملعونة لا تخرجى من بدى حتى تسطينى عهداً وميثاقى عن بلى آدم وبنات حواء. فقالت له يا نبي الله أنا أصطليك عهداً وميثاقى : إنى لا أقرب ولا أؤذى من كذبت له وعقلها من رجل أو امرأة أو صبي أو صبية أو محل تجارة أو أرض زراعة أو بهيمة أو أى شئ كان، فقال لها هاتى عهدك.

وبحسب للترتيب المتواتر للمهود السليمانية، تأتى بعد ذلك نصوص المهود عهداً بعد آخر، وهى التي قطعتها «أم الصبيان» على نفسها تبعاً للموروث الشعبي. وكل عهد من هذه المهود يتألف من : شهيد أو استهلال، ويضمن البسلة والنقص بالإله الواحد الأحد، ثم نخبة مخفارة من أسماء الله الحسنى فى صياغة إيمانية للدلالة على قدرة الله المطلقة سبحانه وتعالى، ثم تأتى بعد ذلك نص العهد، ويبين فيه التزام «أم الصبيان» وتمهدها بأنها لن تتعرض لمن يحمل هذه المهود. ومن الملاحظ أن فى نهاية نص كل عهد توجد عبارة «والله على ما أقول وكيل»، وذلك فى كل المهود، التي نورد نصوصها على النحو التالي :

#### العهد الأول :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو، الملك القدوس، مالك الملك، مالك الدنيا والآخرة، محبى

## العهد السادس :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو رافع السماء بلا عمد، باسط الأرض على ماء جمد، مشرق الصباح باعث الأرواح- أنى لا أقرب من علقت عليه هذه اليهود لا فى منحك ولا فى لعب، ولا فى حركة ولا فى سكن، والله على ما أقول وكيل». ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٦).

## العهد السابع :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو، خالق الخلق، باسط الرزق، مرسل المطر ومنبت الشجر ومقدر القدر، ويكلمك الله الطيبات التى لا يجاوزهن بار ولا فاجر- أنى لا أقرب من علقت عليه هذه اليهود بحال من الأحوال، والله على ما أقول وكيل». ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٧).

## (ب) العهود السليمانية (نموذج السيوطى)

ونعرض فى السطور التالية العهود السليمانية، كما ذكرها السيوطى فى مصنفه المسمى (الرحمة فى الطب والحكمة)<sup>(١١)</sup>، وفيه يقرر أن اليهود السليمانية إنما تصلح للشفاء من المرض وإدخال الطمأنينة إلى النفوس، وتعمل على قضاء الحاجات... إلى آخر ذلك من فوائد لا تحصى؛ وهو الأمر الذى نتجاوز ما جاء فى (نموذج الورقة الواحدة)، حيث قيل إنها للحفظ من أذى أم الصبيان.

يقول السيوطى أنه عهد «ما حمله مريض لا وشفاء الله تعالى، ولا خائف إلا آمنه الله تعالى، ولا طالب حاجة إلا شفاها الله تعالى له، ولا امرأة تقطع الولادة إلا فرج الله عنها بالولادة... وهو عهد نافع لجميع ما يعثر بهنى آدم من قبل الجن. قال الراوى بينما سليمان بن داود عليهما السلام جالس ذات يوم على كرسيه وسريزه، والريح تحمل بساطه والطير والجن تخدمه، وجبريل وميكائيل عن شماله، إذ أقبلت عليه عجوز من الجن أنيابها كأنياب الفيل وشعرها كسيف النخيل، يخرج من فيها ومنخرها الدخان، ولها صوت كالرعد القاصف وعيناها كالبريق الخافض، ثلث خلق بديع ومنطق شديع. فلما نظر إليها سليمان عليه السلام امتلأ منها رعباً وخر ساجداً لله تعالى، ثم رفع رأسه وقال أيها المرأة ما رأيت أفصح منك خلقاً.. ولا أفصح منك خلقاً- ما اسمك ومن تكونين؟ فقالت اسمى الهمة بنت الهمة، أما كنييتى أم الصبيان، أسكن الهواء بين السماء والأرض. فقال والعينة على من تسلطين من أولاد آدم

الظلم الناخرة، هادى من عصاه، ومبغض من أتبع هواء، القاهر للقاضى، الذى لا يغلبه غالب، ولا يفر من قصاته هارب، ولا تخدركه الأبصار، وهو يدرك الأبصار- أنى لا أقرب ممن تكون عليه هذه الموائيق لا فى قيل، ولا فى نهار، ولا فى سفر ولا فى حضر، ولا فى بر ولا فى بحر، ولا فى يقظة ولا فى منام والله على ما أقول وكيل»، ويلى ذلك خاتم العهد والطلسم (شكل ١).

## العهد الثامن :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو عالم الغيب وللشهادة، القوى العزيز، الحميد السجود، ذى البش الشديروالسلطان القوى، الحكم النافذ، المطلع على العباد، قاصح أهل الزيف والفساد- أنى لا أقرب من علقت عليه هذه اليهود لا فى لحمه ولا فى عظمه، ولا فى شعره ولا فى بشره، ولا فى دمه، ولا فى شئ من سائر جسده، مادامت السماوات مرتفعة والأرض منبسطة، والله على ما أقول وكيل»، ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٢).

## العهد الثالث :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو الحى القيوم، ذو الجلال والإكرام، خالق جميع الأنام، بقدرته لا يجبر منه غالب، ولا يخيب من فضله راج- أنى لا أقرب من علقت عليه هذه اليهود لا فى ماله ولا فى عياله، ولا فى سفره ولا فى إقامته، ولا فى خلا ولا فى فلا، والله على ما أقول وكيل»، ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٣).

## العهد الرابع :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو مرسل الرسل، عالم البض والكل، هو الأول والآخر، والظاهر والباطن، الرال المتعال، رب الآخرة والأولى والبدائية والمنتهى، وله الأسماء الحمى، مجرى تلك مالك الملك- أنى لا أقرب من علقت عليه هذه اليهود لا فى أكل ولا فى شرب، ولا فى مشى ولا فى جلوس، مادامت الأفلاك دائرة، والله على ما أقول وكيل». ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٤).

## العهد الخامس :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو الرحمن الرحيم، مالك الدنيا والآخرة، رب الأرباب ومسبب الأسباب ومقت الرقاب- أنى لا أقرب من علقت عليه هذه اليهود لا فى فرجه ولا فى جزئه، ولا فى حديثه ولا فى سكنه، والله على ما أقول وكيل». ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٥).

### العهد الثالث :

«البسملة، وحقّ الذي أممك السموات بخير عمد، الملك  
التقوس للحبي المبيت باعث النفوس، لا أقرب من علق عليه  
هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده» .

### العهد الرابع :

«البسملة، وحقّ الطور وكتاب مسطور إلى المسجور، وحقّ  
خالق الدور وباعث من في القهور، لا أقرب من علق عليه هذه  
الأسماء ولا ماله ولا ولده» .

### العهد الخامس :

«البسملة، وحقّ من هو نور من فوق نور، ونور يظهر من  
نور، وحقّ عرش الرحمن الملك الديان المهيمن المميز الجبار  
الذي هو في كل مكان، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء  
ولا ماله ولا ولده» .

### العهد السادس :

«البسملة، وحقّ الذي رفع السماء الطبايق بخير عمد ولا  
معلّاق، وأبرأ ذمة اللفاق، ييسر الرزق للخالق، ذلك رب  
السموات السبع وربّ العرش، لا أقرب من علق عليه هذه  
الأسماء ولا ماله ولا ولده» .

### العهد السابع :

«البسملة، وحقّ الذي لا إله إلا هو عالم السر والخبى، وحقّ  
كرسيك وعزائمك ونبيوتك وخاتمتك الذي ملكك به الجن  
والإنس والطير والصفاف والريح العاصفات، لا أقرب من علق  
عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده بألف ألف .. لا حول ولا  
قوة إلا بالله العلي العظيم» .

ويقول الموروث، إن سليمان بن داود دعا بعد ذلك آصف  
بن برخيابه، وكان وزيره وابن خالته، وكان يحفظ اسم الله  
العظيم الأعظم، فقال له سليمان عليه السلام اكتب : فكتب  
«بسم الله الرحمن الرحيم. حجاب من اللعينة المسعونة أم  
الصبيان وجميع عقاريها والأعراف، ومن كان منهم في البحر  
والرمال والكهوف والغيطان والأودية والشعاب والطرقات  
والمراد والجدارى والقفار والظلالين في الهواء والمسكرين  
السمع من السماء والفواصين والقطاسين والغيلان والطوايع  
والزباج وجميع الجن والطاغين أجمعين من المشرق والمغرب  
فى البر والبحر أعزم - عليكم بمزامن سليمان بن داود عليه  
السلام وجميع هذه الأسماء والعهود، حجبكم وطردكم  
وأبعدكم عن حامل هذا الكتاب، وعن أكله وشربه، وقعوده

وينات حواء» . فقالت يا نبي الله على الردى من الرجال  
والنساء، ومن لم يكن معه آية من كتاب الله تعالى وخاتمتك . يا  
نبي الله، أجرى منهم مظلماً يجرى الدم من المروق . وعدد  
حملهن ونفاسهن وعدد حيضهن . ملهن من انتلع عنها الدم  
وهى صغيرة، ملهن من ندرتها حتى إذا ولدت لطمت ولدها  
فتدركه لا حى ولا ميت، وتصل لها فى صورة جارية من  
جواربها أو بعض فرائدها . أو أقول لها يا فلانة أرني بطنك .  
وأمد يدي إلى بطنها فأصق ولدها إلى ظهرها فلا يزال  
كذلك، وهن فى غم وكد وكرب . وذوات الأبقار فى خدورهن،  
وكذا أزواجهن، وألقى عليهن البهورة وأحجب عليهن كل  
طريق . ولنى يا نبي الله أتلون فى سبعين لونا، وأسهل  
كسهول الحمار، وأرعى كرعاه البحر، وأعوى كعوى الذئب،  
وأصغر كصغير اللبان، وأزهر كزهير اللمر . وإنى مسلمة على  
أولاد آدم وبنات حواء . فقال لها سليمان عليه السلام أستمثق  
بالله العظيم ملك ربالعهد والميثاق، وأسلمك بالمعبد، وأغلك  
بالأغلال، وأسدحك فى قعر البحار، وأرميك بالذل والهوان .  
فقالت يا نبي الله ألقو عند المقدرة، أولى وأكرم للخلق من قدر  
وعفا، فخذ منى عهداً وميثاقاً فإنى لا أقرب من علق عليه هذا  
الكتاب فى جميع الأحوال، فقال لها وما اسمك، فقالت له الهمة  
بنت الهمة وكنتى أم للصبيان، ولنى اثنا عشر اسماً (ونكرت  
الأسماء التى يقال إن جلهما سريانية أو عبرية) <sup>(١١)</sup>، أكل اللحم  
وأشرب الدم، فخذ منى عهداً وميثاقاً لا أقرب من علق عليه،  
لا فى مال، ولا فى أولاد . فقال لها وما عهدك وميثاقك،  
فقالت يا نبي الله أعطوك عهد الله وميثاقه الذى لا يحول،  
وهى هذه العهود التى تنفع من علقها عليه، إن شاء الله  
تعالى . ثم تأنى نصوص العهد على النحو التالى :

### العهد الأول :

«البسملة، بحقّ الذى له التهليل والتكبير والتعظيم والتحميد  
والنور والبهاء وصادق الرعد الفعال لما يريد، لا أقرب من علق  
عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده . فقال لها زدينى من  
ذلك . فقالت له ألا يذكر الله تملن القلوب» .

### العهد الثانى :

«بحقّ الذى تجلى للجب فتحول إلى صفاً من نوره، ونظر  
للجب فتدكدك من جلالة، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء  
ولا ماله ولا ولده» .

ومقامه ونومه ويقطنه، حجبكم باسم الله العلي العظيم الأعظم وبخاتم سليمان بن دلود، ونزل من القرآن ما هو إلى المزمعين، قاله خير حافظاً وهو أرحم الراحمين. إنه من سليمان وإنه باسم الله الرحمن الرحيم. ألا نطاول على ولدتوني مسلمين وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليمًا، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم. وأخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

### أم الصبيان في الموروث الشعبي :

وتأخذ بأبائنا سيرة أم الصبيان، من خلال الموروث الشعبي الذي يدوم على تناولها بصور وأشكال تفوق كل خيال، فيأتي للزوجة على الكثير من صفاتها وأفعالها التي تدور جميعها في أفلاك الشر، ونخار هذا رواية السويطي - إضافة إلى ما ذكره عنها وأوردناه قبل ذلك - عن هذا الكائن الأسطوري، تلك الرواية التي أوردتها في مصنفه (الرحمة في الحب والحكمة) (١٦)، وقد جاء فيها بعض المهود التي قلعتها أم الصبيان على نفسها، في حضرة نبي الله سليمان. وهذه الرواية وغيرها توضح لنا كيف أن الموروث الشعبي - بالرغم من قدرته على البقاء والصمود - فإن الكثير من عناصره تتغير وتكبد، بوصفه عملاً أدبياً شعبياً يرتبط أكثر ما يرتبط بالروح العامة للشعب. أما التفاصيل، فهناك بدائل وإضافات عدة تدرجكم وتتركب لتؤلف المضمون الذي يميز ذلكرة الشعب، وهو يختلف من جماعة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر. فالموروث قابل للإضافة والحذف والتشكيل وإعادة التشكيل، وهو الأمر الذي نراه عادة عند بعض الرواة عندما يعمد إلى أن يضيف إلى الموروث (سادة جديدة) تنشع دعاء - ورواية السويطي مكتظة هي الأخرى بالصور الخيالية الغريبة والمديرة، وقد ذكرها في باب أسماء (علاج للتألمة) وقلتها من أصلها، وتكر ما جرى بينها وبين نبي الله سليمان بن دلود عليها (السلام)، فيقول :

«اعلم أن لقابله، وهي أم الصبيان، التي تهدم الدور والقصور، وتنتقل الرزق بالليل والنهار، وتختلف الربا والأشغال. قال الأمين سيدنا جبريل عليه السلام، كان سليمان بن دلود عليهما السلام يركب على بساط الملك، والريح تحمله والطير تظله، والإنس عن يمينه والجن عن شماله، ولشياطين من خلقه وهو يحكم بينهم بالحق .. قال جبريل عليه السلام فلما أذن لسليمان أن يسجن جميع المتمردين من الجن والشياطين لأنه جرد السموات والأرض إلا التابعة فقال لجنود لسليمان عليه السلام : يا سيدنا هل أمئت للتابعة من السجن، وهي التي منها جميع الأذى والعصية في أمتك . قال عليه السلام : يا

معشر الجنود لتتوني بها مسرعين، فما تم كلام سليمان إلا وهي قائمة يجرونها بالسلاسل والأغلال. فلما نظر إليها سيدنا سليمان، وهو على كرسيه جالس، فخر ساجداً لله فلما قام من سجوده قال: أيها اللعينة، والله لم أر أقوى منك بأساً ولا أشد منك بطشاً فأعلميني بأمرك واسمك وطقك وجميع صفاتك، وهي ناشرة أجنحتها مفتوحة تحترق الأرض وتنشق الجبال والأشجار ... كالرعد القاصف، وهي في السلاسل والأغلال. يجرونها بأمر الله وبأمر سليمان عليه السلام.

ثم أقبل جبريل عليه السلام فقال مر بهذه اللعينة وأحرقها حرقاً صحيحاً ودرر رمادها للريح. فقالت يا سيدي سأنتك بالله الذي خلقني لا تعذبني بالدار، لأنه لا يعذب بالدار إلا الملك العزيز الجبار، خفف عني هذا العذاب وأنا أعلمك بأمرى واسمى وجميع الصفات، فلما ذكرت لسليمان عليه السلام هذا الكلام عذبا أشد العذاب وقال لها: كيف نخفف عك العذاب والشر كله منك. فطلعت لسليمان عليه السلام وقالت: يا نبي الله أنا التابعة التي أخلى الديار، وأنا معمرة الهناشيز والقبور، وأنا التي منى كل داء ومضرة، نومي على الصغير فيكون كأن لم يكن، وعلى الكبير بالأرجاع والأمراض والمال والبلاء العظيم والفقير، وأسل عليه ما لا يقدر عليه، ونومي على المرأة عند الحيض أوعد الولادة فتعقر ولا يعمد حجرها. ونومي على للتاجر في تجارته بعد الفرج بالريح فيها، فيخبى ويخبر، ونومي على الأجير في إجارته ولا تخليه يزيد على عائلته في جوفه، ونومي على أصناف الصنائع كلها بالذي لا دراه لها والإمكاس هي منى بالأمر والحمية والرمد واللطمة والرجوع والضريبة، ومنى كل داء وعلة، وكل ما يجري في الخلق ... فقال لها سليمان عليه السلام: والعينة، كيف تأخذين النساء والرجال والصغار وكيف تنقصين المال والحرب. فقالت يا نبي الله نأخذ للرجال على كل شيء وكذلك للنساء، وأما الصغار فندق عظمهم ونأكل لحمهم، ونخلي جحور أمهاتهم، ونحب من الصغار النساء أكل العيين أحمر الوجه. نأني إلى المال فمصيح عليه .... ونهب على وسطه كالريح، ونهب على آخره كما نهب الغرباب فلا يبقى منه شيء.

ويقول الموروث الشعبي : فلما ذكرت هذا الكلام لسليمان عليه السلام، قال لها: يا ملعونة فيعد هذا الفعل منك كيف نخفف عك العذاب في السلاسل، إننا نسجنك تحت الأرض في سابع طوفة، ونذيب عليك الرصاص والنحاس، ولا نذيبك عذاباً شديداً ورشاً صديداً، فقالت يا نبي الله لا تعذبني بهذا العذاب فإن لي اثنا عشر اسماً ولي حروف ووفوق ولي خاتم فيه قول معروف، وهو الذي منه الهابة والخوف، ونزل من



القرآن ما هو شفاء للمؤمنين، ونعليك العهد الميثاق، من علق عليه ما ذكرت لأخرجن من عظمه ولحمه وجسده وشعره ولا أعود إليه، ولا تأتي للسكان الذي هو فيه مآدم حيا، ومآدم بعيد الله وهو الدائم السجود. ولكن يا نبي الله قل لأمتك يحملوا هذا العلم الذي تكبرته لك، كل واحد من بني آدم ويدات حواء من عباد الله، فمن حمله منهم كان سعيدا بإذن الله عز وجل، لم ير بأساً في ماله وحاله، فإن كان تاجراً أربح في تجارته، وإن كان مسافراً أمنه الله في سفره، وإن كان رجلاً خائفاً من السحر أو امرأة، وعلقها عليه لم يخافا من السحر ولا من شيطان ولا جبار عديد، ولكن يا نبي الله إذا أراد الرجل والمرأة أن يعطوا التابعة فليكتبوا الخاتم والعزائم. الرجل في ذراعه الأيمن، والمرأة في جزمها، يطر على الطلاسم سبعة أيام متوالية، وكذلك المرأة تفل ما فعل للرجل، فإذا وضعت للمرأة حملها نضحه على المولود فإنها لا تخلف على المولود... والحرز عليه، وإن كان الفاعل فقيراً، فإن الله تعالى يخلف عليه بالخير فلا يخاف من جان ولا من شيطان وهو لم عظيم. فقال سليمان: يا ملعونة هات العهد والميثاق واحقني أن لا تقربي حامل هذا الكتاب.

ويقول الموروث الشعبي: فبينما هي جالسة لمهد سليمان إذ نزل ميكائيل من السماء، وقال لها من أنت أبنتها الملعونة؟ فقالت مثل ما قالت سليمان، فرفقتها وعزم عليها حتى ذابت كما يذوب الرصاص، وعذبها أشد العذاب، وقال لها هات اليهود واحقني بمهد سليمان لا تقربي من علق عليه هذه الآيات، فخلعت له وهي في قبة سليمان عليه السلام، وفي عذاب الزحمن من عزيمة ميكائيل، وقالت له: يا سيدي، وحق الذي عرشه على الماء، وبسخر الطير في الهواء، وحق الذي تجلى للجبل إلى صمغاً، وحق الذي له القدرة والعظمة لا أعظم من علق عليه الكتاب ولا أدنو له مكاناً، فقال لها سليمان عليه السلام: زيدي واحقني، فقالت له: سيدي وحق الذي قال للسمرات والأرض إلى طلائعين، وحق جبريل وميكائيل وإسرافيل وعزرائيل والملائكة المقربين، وحق خالق الخلق أجمعين، من علق عليه هذه الأسماء والطلاسم لا أقربه لا في ليل ولا في نهار. فقال سليمان: زيدي واحقني ألا تقربي حامل هذا الكتاب، فقالت يا نبي الله وحق اسمك وخاتمك وقوتك وجودك وطاعتك لربك وحق إبراهيم خليل الله وموسى خليل الله وعيسى روح الله ومحمد (ﷺ)، وعلى جميع اللذيين أن من علق عليه هذا الكتاب خرجت من جسده وجميع أعضائه كما تخرج الشرة من العجين.

ويقول الموروث الشعبي: إن ميكائيل عزم عليها للعزيمة : عذمت عليك أبنتها التابعة باسم الله المبوق وبسلته المخلوق

ومالك الملوك، وحق نوره التسليم وهو الرحمن الرحيم، وحق الذي لا إله إلا هو الحي القيوم، وأعزم عليك بالجنة والنار وللعزيز التفات السليم لتهنأ، خالق الليل والنهار. وأعزم عليك بالسماء والأرض وبكلمات الله الثمات ... وبإبراهيم خليل الله وبكلماته، وبعيسى روح الله وبموسى خليل الله وبأنوره، وبمحمد (ﷺ) وشفاعته خير الأنبياء وخاتم الرحمن الذي خصه الله من بحر القدرة القدوس، وأعزم عليك بكلمات الله الطاهرة المكنونة المخزونة ... وأعزم عليك بنور الله وبمصاييح النور الذي يقول بما سمعت ألا هربت وخرجت، وإلا يرسل عليكما شولط من نار ونحاس فلا تنكصران، وحق لا إله إلا هو الله أن لكم أم على الله تفكرون: لا إله إلا هو سبحانه عما يشركون إن ريمك لله الذي خلق السموات... إلى المحسنين. فإن آمنوا بهل ما أمّلت به فقد اهتدوا... إلى العظيم. أبعد عن حامل كتابي هذا سند وغفار دلم، وجود لهم في السموات والأرض آمين بلسانه وسلطان سلطانه، وبخاتم سليمان بن دود عليهم السلام الذي من الله به عليه، وبخاتم جبريل وميكائيل وإسرافيل وعزرائيل ومحمد صلى الله عليه وسلم عليهم أجمعين». ثم يذكر الموروث الشعبي قصماً سليمان هو: «اليسمة بسم الله وبالله ومن الله وإلى الله ولا إله إلا الله ولا غالب إلا الله ولا حول ولا قوة إلا بالله... إلخ. أقسمت عليكم يا مشر الأرواح الملعونات، وأصحاب السلاح والرماح المحدثات، وركاب الرياح السطرفين السمع من السماء إلى الأرض، وأصحاب البروق وأصحاب القبور، وأقسمت عليكم بالأسماء العظام والكلمات الكرام ... بحق أركاض أصوات آل شدائ حصبك يا صاحب هذا الكتاب بسم الله الذي وضع على الملائكة وهم يعرجون ولا يأكلون ولا يشربون، وعن ذكر الله لا يفترون وخاتم رسول الله الذي على آثارهم، وجعلنا بين أيديهم سداً ومن خلفهم سداً ...»، ثم يذكر السبويل أسماء للتابعة التي هي أم الصبيان وخاتم (شكل ٨)، والطلاسم المرتبطة بالخانم، ويقسر بأن هذا الخاتم تدور به الطهاطيل<sup>(١٤)</sup>.

ويحول الموروث الشعبي الخاص بأُم الصبيان أو التابعة، يتحول في يد الراوي إلى موروث آخر هو «المساحرة المسكارة»<sup>(١٥)</sup>، وهي صورة أكثر شعبية ظهرت لكي تلائم بعض الممارسات التي تتكرر في السحر الشعبي، بقصد دفع أذى العين الحاسدة، فيقول الراوي عن هذه المساحرة المسكارة إنها: «خربت القصور، وعمرت القبور، ويمت الأطفال بعينها الردية، الخافية المزدنية. قابها سيدنا سليمان ملوات الله عليه وعلى نبينا أتم السلام، في واسع البيرة .. على حجرها ولد وفي يدها حريتين، تعوى عوى الذئاب، وتصله صهيل الخيل



(شکل ۲)



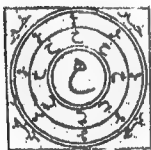
(شکل ۱)



(شکل ۴)



(شکل ۳)



(شکل ۶)



(شکل ۵)



(شکل ۷)

* ف	III ج	٢ ش	* ث	III ط	* خ	ر ز
ز ر	* ف	III ج	٢ ش	* ث	III ط	* خ
* خ	ر ز	* ف	III ج	٢ ش	* ث	III ط
III ط	* خ	ر ز	* ف	III ج	٢ ش	* ث
* ث	III ط	* خ	ر ز	* ف	III ج	٢ ش
٢ ش	* ث	III ط	* خ	ر ز	* ف	III ج
III ج	٢ ش	* ث	III ط	* خ	ر ز	* ف

(شكل ٨)

فى ظلام الليل، قال لها خزنينى من الله، عميتى يا كلبه يا لعينه، ... إنياس إنياس، ما فيك يا عين منافع للناس، وأحطك يا عين فى قسمك نحاس، وأسبك عليك يا عين بالزبيب والرصاص، وأرسيك يا عين فى بحر غطاس.... وتضمنى القصة فى شكلها التقليدى بأن يأخذ عليها النبى سليمان العهد والميثاق بألا تفعل ذلك.

وما كان سائداً، حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى مصر، حكاية تنثى بعد رقية المحمود تعرف بـ (حكاية سليمان الحكيم)؛ وفيها يذكر الراوى كيف أن سليمان جرد العين الحاسدة من قوتها، وهو الأمر الذى نراه أكثر ارتباطاً بقصة أم الصبيان، من ناحية، و «الساحرة المكاره»، ذات العين الحسود، من ناحية أخرى.

### ثانياً : أقسام وعزائم سليمانىة لاستحضار الروحانية

ننتقل بعد ذلك إلى موروث آخر من الموروثات السليمانية التى تزخر بها المصنفات العربية التى تنطى بطوم السحر الشعبى، وهى الأقسام<sup>(١٦)</sup> أو العزائم السليمانية، وهى سليمانىة لأنها تقوم على استخدام اسم النبى سليمان لتخويف الجن وإجباره على الحضور والطاعة. والتكثر من هذه العزائم طويلاً جداً مما يضيق به المكان، والقليل منها جاء مختصراً إلى حد كبير مما لا يفي بطرح فكرة ملائمة عن نوعية وطبيعة ومضمون هذه العزائم. وقد اخترنا نموذجاً وسطاً حذفنا منه الكثير وأبقينا على القليل، واخترنا هذا النموذج من مصنف

محمود نصار المعروف بالتحف الجوهريه فى العلوم الروحانية<sup>(١٧)</sup>. ونقول العزيمة :... سلام قولاً من رب رحيم، عزيمه من الرحمن ونبيه سليمان إلى جميع ملوك الجن والقبائل والعماسكر والجنود والأعوان من كل طائع وعاص، ... ومارد وشيطان، الأمان الأمان، فهذا عهد السيد سليمان الذى أخذهُ على سائر قبائل الجن، أقسمت عليكم أيتها الملوك العلوية والأرواح الروحانية ... أن تكونوا لأسمائنا طائعين، ولدايعه راجعين، ولأسمه العظيم الأعظم خادمين ومقرين، بعزة من فى السموات والأرض طوعاً لعظمة الملك الجبار ... جلجلت الشمس فى الوهيج، وزلزلت الأرض بمن فيها، والجناب برواسيها، فاخترت الجن والشياطين والعفاريت المتمردين وجلود إيليس أجمعين، وجميع الأرياح والأرواح المتكبرين الذى لا يجيبون داعى الله من أى جنس كان ومن أى رهط يكون، ومن أى قبيلة ومن أى ملة، هو متعلق بها.

أجب يا مذهب<sup>(١٨)</sup> ويا مرة ويا أحمر ويا برقان ويا شمهوش ويا أبيض ويا ميمون أبا نوح، ويا فققش ويا طارش ويا أبدياح ظريف ويا أبا عفيف ويا أبا محمد الغواص ويا أم الزمازم، أنتم وخدامكم وجميع من هو تحت طاعتكم، وكونوا لأسماء الله طائعين، ولدعوتى مجيبين، وساعدونى فى أمورى كلها، الكلفية والجزئية، بحق الملوك الأخذين بتواصيك، وبحق الاسم الذى تعاهدتم به عند باب الهيكل<sup>(١٩)</sup> الكبير ... أجيئوا بالسمع والطاعة وحسن المعاونة بحق ما أقسمت به عليكم ... فسبحان الذى بيده ملكوت كل شئ وإليه ترجعون. أسرعوا بالطاعة والحضور، فإنى أقسمت عليكم بسبعة العهود وسبعة الموائيق وسمع الكلمات الراقيات المانعات الدامغات، يا ملائكة النور أين أنتم وحضوركم فى هذا المقام السعيد، أجب أيتها الملك العظيم، السيد الكريم ميططرون، الملوك بجميع الأرواح والأرياح، وأظهر السر والبرهان وأمر أعوانك دعيائيل وحميائيل، أن ينزلوا كنزول الطير من السماء بالسخط والغذاب الشديد، على كل من دعوته ويخلف من طاعته، من قبائل الجن والشياطين والأرواح والأرياح المتكبرين، ويخرجونهم ويفقهونهم حتى يأتوا إلى طائعين، بحق هذه الأسماء، وبحق اسم الله العظيم الأعظم ... أجيئوا يا معشر الأعوان الكرام، وافعلوا ما أمركم به الحاكم عليكم ميططرون عليه السلام ... الروحا ٢، المجلس ٢، الساعة ٢.

وللإحاطة فى هذا القسم أنه يتطلب حضور جميع قبائل ومال الجن، وهو عدد يفوق الخيال، وفى العادة يستعين الطالب على ذلك بأسماء الله الحسنى، ويعهد أو خاتم سليمان عليه السلام وبالقسم على الملوك الطوية. فهم يقولون إن كل

ملك سفلى عليه حاكم علوى. ويختتم القسم عادة بالكلمات (الرجاء - العجل - الساعة)، والمقصود منها الحضور الفورى للجان أو الأرواح، وهم يقولون إن لكل قسم دعوة لصرف الأرواح بعد حضورها.

وتعرض جزءاً من قسم آخر لإحصاء الأرواح<sup>(٢٠)</sup> يرد فيه ذكر أسماء لأرواح سفلية وأسماء أخرى لأرواح علوية، وهو: «... إنه من سليمان وأنه بسم الله الرحمن الرحيم، أهيا شراها أدوناي<sup>(٢١)</sup> أصباوت آل شدائ<sup>(٢٢)</sup>، أنزلوا أيها الملوك روفائيل وجبريل وميكائيل وإسرافيل وعزرائيل وكيفيائيل وميبلطرون<sup>(٢٣)</sup>، واكشفوا للناس هذا بحق طش<sup>٣</sup>، طوش<sup>٣</sup>، طوش<sup>٣</sup>، طوش<sup>٣</sup>... الرجاء ٣ العجل ٣ الساعة ٣». وهم يقولون لإصراف الروحانية: قراءة سورة الإخلاص إحدى عشرة مرة، ويخبر مؤلف من لبنان ذكر وجاوى ومبعة سائلة.

ومن العزائم السلجمانية الموروثة لاستحضار الأرواح واحدة<sup>(٢٤)</sup> يقال لها «عهد البرهية»، تقول: «عزيمة من الله ورسوله سليمان بن داود عليهما السلام إلى ملوك الجن والشياطين والمرتدة والمفاريت وجنود إبليس أجمعين. أقسمت عليكم أيها الأرواح الروحانية، والأعوان الأرضية أن تجيبوا دعوتى، وتخصروا مقامى، وتشبوا دخانى، وتقتنوا حاجتى...»

أجيبوا أيها الملوك والأعوان، بحق هذه الأسماء عليكم، وطاعها لديكم، أجب يا جبريل، أجب يا ميكائيل... (أو الملك المناسب للعمل)...

ومن الطريف أن بعض هذه العزائم<sup>(٢٥)</sup> يخصص لاستحضار الروحانية وليس الكف، بهدف الكشف على المريض بالطريقة الروحانية لإظهار المرض. والعزيمة هي: «بسم الله الرحمن الرحيم، أفل أفل، قشياموش قشياموش، برقاش برقاش، أرقاش أرقاش، إنه من سليمان وأنه بسم الله الرحمن الرحيم، أن لا تطوا على ولتوتى مسلمين طائعين طائعين طائعين لله رب العالمين... يا أبا أنوخ ابس الكف وفرق الأصابع بحق بسم الله الرحمن الرحيم... إن كان به نظرة ففرق خنصره، وإن كان به كربة ففرق الوسطى، وإن كان به سحر ففرق السبابة، وإن كان به ربح ففرق الإبهام... إلخ».

وإذا كان القسم الموروث أو العزيمة فى صورة شعرية، أطلق عليه زجراً، والزجر أساساً لاستدعاء الجن، وحثه على سرعة الحضور. ونذكر هنا مختارات من الزجر (يسمى بالدعوة الشريفة)، ورد فى مصنف محمود نصار المسمى بالتحف الجوهريّة<sup>(٢٦)</sup> وهذه الدعوة هي:

وثديت أَدْعُوهم بذأ الزجر ثانياً  
فَنَسْطو على من كان للزجر عاصياً  
عليم بأحوال الخـَلْألق هادياً  
إله تعالَى فى عللا الملك باقياً  
بمطوة أنوار المهابة والعنوا  
وشمهورش القاضى وما هو لاقياً  
شولطوع أشماطون بالمعهد واقياً  
فأشرق مصباح المهابة والعنوا  
به أزجر الخـَدَام من كل وادياً  
لأنى لكم بالاسم أقسمت داعياً  
جميعاً أجيبونى بأهيا شراها  
لأن شدائ تطيعوا لأمرى  
فلا زال هذا السر بالدار رامياً  
لأنى لهم بالاسم لا زلت داعياً  
على الخاتم المتقوش باسم إلهيا

١ دعوت ملوك الجن داخل دعوتى  
٢ وقد ظهرت للزجر نار شديدة  
٣ بنور جلال الله قد جل ريدا  
٤ فهيا أجيبونى بهيبة قادر  
٥ أجيبوا سريعاً يا بنى الجن كلكم  
٦ أجبنى يا أبا برقان وأظهر عجائباً  
٧ باشمخ شمخ بعال بهلطف  
٨ بدأت بسم الله مولى المواليا  
٩ ويثور نور السر والسر لم يزل  
١٠ إلى جميعاً يا بنى الجن عجوا  
١١ سريعاً سريعاً تنزلن لدعوتى  
١٢ أدوناي أصباوت والهيبة التى  
١٣ براخ وكوش مع رياخ وزجره  
١٤ ونادوا جميع الجن بأنوا بسرعة  
١٥ بحق سليمان بن داود الذى

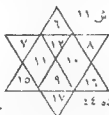
له الحكم فينا وهو في الكل ساريا  
ومن كل صائل يبطو ومن قدر مانيا  
فأنتم ليوث أو سيوف مواضيا  
أميكال بالروح الكبير أقاليا  
يسمى بعزرائيل مذل النواصيا  
ووجرا أليا من جميع النواحييا  
ويأتي ببطولي على الدور ساعيا  
عليكم جميعا الطائعين سلاميا

ثالثاً : خاتم سليمان

ومن أهم الموروثات السلمانية «خاتم سليمان» (١٧)، يقول الموروث الشجي إنه بهذا الخاتم قد استطاع سليمان أن يستخدم الجن ويسخره، فعملت له البساط، وقطعت له الأحجار، وبنت له القصور، وفجرت له الأنهار والآبار، وصورت له التماثيل من خشب ونحاس ومعادن أخرى، كما صنعت أرائي للطنى ذات أحجام تفوق الخيال... وأعدت الجن الصحاف الممتدة للآكل، كأنها الحياض التي تروى الأرض (١٨) لطلوها وعرضها. وبوساطة هذا الخاتم - كما يقول الموروث - ملك سليمان البلاد.

وخاتم سليمان - كما ترد صورته في مصنفات السحر الشعبي - هو نجمة سداسية استخدمت على نطاق واسع في أعمال السحر المرتبط بالجان، وهناك صور من هذا الخاتم تم تقسيمه فيها إلى مثلثات أو معينات عمرت بأرقام ترتبط بحساب الجمل، أي أرقام قيمة<sup>(٢٩)</sup> (انظر الأشكال من ٩ إلى ١٢).

وتشور بعض المصنفات<sup>(٢٠)</sup> إلى أن هذا الخاتم هو تطوير لخاتم على شكل هرمي كان لأقدم عليه السلام، إذ هو عدده (١٥) بحساب الجمل، وقد نسب هذا الخاتم أيضاً إلى أصف بن برخياء وزير سليمان. ويذكر الموروث الشعبي أن آخر من ملك هذا الخاتم كان الإمام الغزالي، الذي قام بتبريعه ليتحول إلى مريم سحري أو إلى وفق (انظر شكل ١٣، ١٤).



19

(الأشكال من ٩ - ١٢) تثلل بعض صور خاتم سليمان مقسمة إلى خانات بها أرقام قيمية (تبعاً لمصاب الجمل)، وتستخدم هذه الخواتم السليمانية باعتبارها أوقافاً. في أعمال السحر الشعبي.

١٦	جميعاً مطيعي أمر خالفنا الذي
١٧	وانتقموا من كل باغ وظالم
١٨	بكم يستعين المرء على كل شدة
١٩	بمطوعة جبريل بالنعمة التي
٢٠	بنفخة إسرافيل بالملك الذي
٢١	عذاباً وإنكالا وحسراً بشدة
٢٢	أمن لم يطع منكم ويقضى حاجتى
٢٣	فإن أنكمروا أعلمت لنكر عزمي

ملاحظات على الزجر الساية :

١- يقسم الزاجر بنور وهيبة الله عز وجل ليدعم موقفه أمام الجن، الأبيات: ٣-٤-٨-٩-١٦.

٢- ورد في الدعوة القسم بعظام الملائكة (جبريل - ميكائيل -  
إسرافيل - عزرائيل): ١٩ - ٢٠.

٣- يرد في الموروث القسم بالنبي سليمان بن داود عليه السلام، صاحب الخاتم المشهور، مالك القدرة والأمر على ملوك الجان، لكهرب الخدام وإجباره على الطاعة: ١٥.

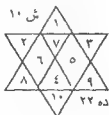
٤- ترد أسماء كثيرة من ملوك الجن والخدام : (أباهرقان،  
شكورش...) : ٦-٧-١٢-١٣.

٥ - يهذر الداعي الجن من الكاسل أو الباطل عن سرعة  
الحضور، أو العصيان وعدم الطاعة، بالتكليف والعذاب: ٢٠  
٤- ١٢- ٢١- ٢٢.

٦- يبشر الزاجر بالأمان والسلام لمن أطاعه من ملوك الجن والخدام، واستجاب للدعوة (العزيمة)، وقام بتنفيذ المطلوب: ٢٣.

٧- يعظم الزاجر من شأن ملوك الجن والخدم، لحثهم على تنفيذ الأوامر بقوله: (أنتم ليوث أو سيوف): ١٨.

۸- پیرز الزاجر دوره کمخاطب و آمر قوی لا یتهان به: ۱-  
۵-۹-۱۰-۱۱-۱۳-۱۴.

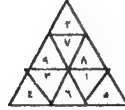


۲۶

٤	٩	٢
٣	٥	٧
٨	١	٦

ش ١٤

(شكل ١٣، ١٤) يوضح الخاتم الهرمي الذي يقال عنه إنه كان لآدم عليه السلام.  
ثم تحول إلى الشكل المربع على يد الإمام الغزالي كما يقول الموروث الشعبي .



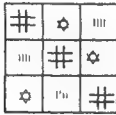
ش ١٣

### خاتم سليمان في السحر الشعبي

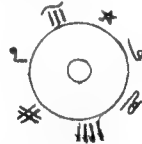
تتطوى المصنفات السحرية العربية على وصفات عدة للشفاء من الأمراض، وتقدم الكثير من هذه الوصفات على وجود خاتم سليمان والعزائم المرتبطة به. ويقول الموروث الشعبي إن سر قوة الخاتم ليس في الخاتم ذاته، وإنما في وجود (اسم الله الأعظم) عليه، ولهذا ظهرت في المصنفات صور عدة لخاتم سليمان ربما تكون أقرب إلى تفسير مضامين المعتقد. من هذه الصور (٣١) واحدة (شكل ١٥) يعتقد بأنها تعمل على الشفاء من إصابة الجن للإنسان أو صصره له، فيكتب في اليد اليمنى له، وهو يتضمن بعض الرموز التي يقال إن فيها اسم الله الأعظم مصفوفة حول دائرة من الخارج، ومن داخل الدائرة يقابل كل رمز الحرف الذي يوافقه وهي الحروف: (ف - خ - ظ - ث - ش - ج - ز)، وهي تقابل من أسماء الله الحسنى (فرد - خبير - ظهير - ثابت - شكور - جبار -

زكي) . ومن داخل الدائرة يكتب حول المركز (أفمن كان ميتاً فأحييناه ... إلى الناس) .

ومن المعتقدات التي ارتبطت بخاتم سليمان، فائدة لإبطال السحر، فترى الكثير من الوصفات (٣٢) في هذا الباب، منها ما هو على هيئة الرق المثلث (شكل ١٦) . وتقول نصوص الموروث إنه إذا كتب مائة مرة حول هذا الرق، بعض آيات السحر، وحمله مسحور يطل سحره. ومن هذه المعتقدات أيضاً فائدة في صرف الجن من العمار، حيث يرسم خاتم سليمان على نحاسة (شكل ١٧)، ويكتب حوله (إلى الداخل) : سماح ورضا واستئذان - لا تخونوا ولا تخالفوا... الاسم اسم الله والعهد عهد الله والعبد عبد الله، ثم تصرف العمار بالزلزلة ثلاث مرات... وبعد ذلك يقال : انصرفوا يا عمار هذا المكان بحق الأسماء عليكم، بارك الله فيكم وعليكم (٣٣)، مع عزيمة خاصة.



(شكل ١٦)



(شكل ١٥)



(شكل ١٨)



(شكل ١٧)

وهناك صورة لخاتم سليمان<sup>(٣٤)</sup> يقول الموروث بأنها تعمل على زيادة قوة الإنسان على جماع الزوجة، حيث يكتب في ورقة ثم تشمع، أو ينقلش في رصاصة ثم يوضع تحت اللسان عند الحاجة، أو يعلق على الظهر، وحول الخاتم الأدعية الموضحة في (شكل ١٨). وله ساعة معينة ويخور خاص كما أن له توكيلاً ينل بطريقة خاصة.

ويشتهر في هذا الباب حل المربوط أو المعقود، وهو الموضوع الذي يأخذ المكانة الكبرى في مصنفات السحر الشعبي العربي<sup>(٣٥)</sup>، ومن طرق الحل هذه يكتب الوفق المثلث (بطلد) حروفياً ثم عددياً، ثم يكتب الكلمات: «ثلاث عصي صفتت بعد خاتم ومن فوقها مثل السهام المقوم، وميم طميس أبتر ثم سلم، إلى كل مأمول وليس يسلم، وأربعة من الأنامل صفتت تشير إلى الخيرات من غير مصمم، وهاء شقيق ثم وار مقوس كأنه حية حجام وليس بحجم - فهذا هو اسم الله الأعظم، كما يذكر الموروث ثم يضعه المعقود على سرته، ثم يكرر آية الكرسي إلى أن يخل.

ومن الموروثات التي تعالج موضوع حل المربوط واحدة<sup>(٣٦)</sup> توصف بأن يطهر الرجل مثل ما يطهر من الجنابة، ويكتب على فخذه بعض الكلمات والقيام بممارسات خاصة، ثم يكتب: «أعوذ بالله من كل عقدة من فضة أو ذهب، وأعوذ بك من كل عقدة في قرن أو خيط، أعوذ بك من كل عقدة فوق الأرض أو تحت الأرض - حلتك يا فلان بالذي تجلى للجليل إلى صعباً، وبحق الاسم الذي هو مكتوب على جبل الطور. وبحق الاسم الذي هو مكتوب على خاتم سليمان بن داود... إلخ».

ومن العلاجات الشعبية الموروثة لحل المربوط عزيمة<sup>(٣٧)</sup> تقول: «حلتك يا فلان وأطلقك على قدر زوجتك... من كل عقدة في حديدية ومن كل عقدة في كتاب أو رصاص، ومن كل عقدة في نحاس، ومن كل عقدة في حجر، ومن كل عقدة في لسان، ومن كل عقدة في شعر، ومن كل عقدة في بيضة أو طين، ومن كل عقدة في عجين، ومن كل عقدة في سكة، ومن كل عقدة في سكين أو فضة أو ذهب أو في وسادة، ومن كل عقدة بالعجمية أو بالهوسية أو بالبربرية، ومن كل عقدة بالسريانية أو القبطية أو اليهودية أو التركية... وبلاسم المكتوب على خاتم سليمان بن داود عليها السلام، فطاعت له الإنس والجن والطيور والريح...».

ويذكر اللديري<sup>(٣٨)</sup> أن من منافع خاتم سليمان علاج مرض الطاعون، حيث يرجع المرض إلى وخز الجن لجسم

الإنسان، فيكتب الخاتم المؤلف من الرموز السبعة التي يقال إن فيها اسم الله الأعظم، مع أسمائه تعالى (فرد - صمد - حي - قيوم - حكم - عدل - قدوس)، مع بعض الآيات من القرآن الكريم.

ويدعي ابن الحاج<sup>(٣٩)</sup> فائدة للخواتم السليمانية في علاج ضعف البصر الذي يتساقى من نوع من الجن من سكان الخنادق، يضربون الإنسان على عينه فلا يبصر بها إلا شيئاً قليلاً، أو تكون له حمرة بينه وبين الناس، فإذا ظهرت هذه العلامة يكون العلاج - كما يقول ابن الحاج - بكتابة آية الكرسي مع أسماء الرؤوس الأربعة؛ وهم (مارز - كمطم - قسورة - طليكل) سبعين مرة، مع الخواتم السليمانية السبعة التي ذكرناها توّاً. ويكون ذلك على قطعة من قماش الكتاب الأصفر، في اليوم السابع عشر من الشهر المعري.

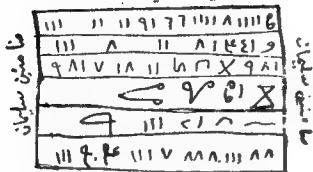
وهم يعتقدون بأن الخاتم السليمانى<sup>(٤٠)</sup> السداسي يعمل على علاج الصداع، بأن يكتب على عود طرفاه ويطبق على الرأس، أو يقال للمريض: «... أسكن أبها الصداع كما سكن الريح لسليمان بن داود عليهما السلام». ويشرح السيوطي<sup>(٤١)</sup> طريقة للمساعدة على الفهم، وذلك بكتابة سورة يس يوم الجمعة بماء ورد وزعفران، مع بعض الأدعية وآيات من القرآن الكريم، والخواتم السليمانية السبعة مصحوبة بالأسماء الشريفة (فرد - جبار - شكور - ثابت - طهير - خبير - زكي).

### الأختام السليمانية للمحبة

ومن المشهور عندهم أشكال خاصة ربما تدعى الخواتم السليمانية لورود اسم سليمان بها، يكتبونها مع طقوس وأدعية وممارسات خاصة<sup>(٤٢)</sup> (شكل ١٩)، حيث يكتب الخاتم في أول الشهر المعري ويمعى بهاء ثم يسقى، وهم يزعمون أنه إذا كتب في كاغد ودقن في باب من تريد محبته، فإنه يأتي ساعياً إلى الطالب. وإذا كتب على بيضة ثم كسرت أمام شخص، فإن ذلك يولد المحبة.

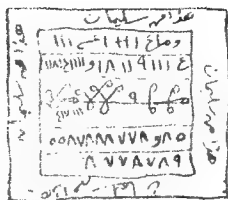
ومن وصفاتهم<sup>(٤٣)</sup> لجلب المحبة أيضاً، خاتم (شكل ٢٠) يكتب ويوضع تحت عتية المطلوب مع توكيل خاص، يقال فيه ضمن ما يقال: «توكلوا يا خدام هذه الأسماء والخاتم الجليل بخطف عقل (فلان) بمحبة (فلان)!!». ومن خواتم المحبة (شكل ٢١) نموذج يكتب على ورقة بيضاء في ساعة معينة ويرج خاص<sup>(٤٤)</sup>... ثم يطبق في سببه ويتلى عليه دعوة خاصة وزجر، مع بخور مؤلف من عود وجاوى، ثم تعلق الورقة في شجرة أثل. وهم يقولون في ذلك: «أن المعمول له يأتي... لمطالبه مسحوباً لا يدري أين هو من شدة المحبة!!».

صَاعِنِينَ مَسْلِيَاتٍ

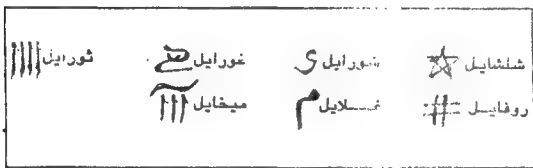


۱۰۲

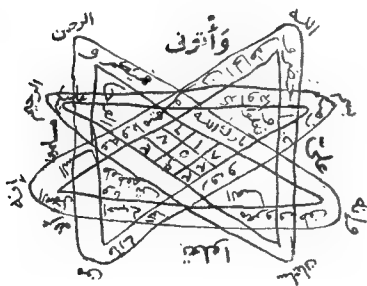
(شکل ۲۰)



(شكل ١٩)



(شکل ۲۲)



(شکل ۲۳)



{ ۷۱ شکر }



وبجانب أثر الخوادم السليمانية في أعمال الخير، كما يعتقد أهل هذا الفن، فإن لها أثرًا في أعمال الشر كذلك، ويصف صاحب (التحفة للجوهري) (٤٥) طريقة أربط الرجل عن زوجته بأن يكتب في لوح رصاص بإبرة نحاس الخوادم السبعة التي يقال إن بها اسم الله الأعظم، مع خدام هذه الخوادم، الطاسم (شكل ٢٢)، ويثلي عليه دعوة خاصة ثلاث مرات، مع إطلاق بخور العنق والحلثيت، حيث يدفن في مكان رطب مع بعض الطقوس الخاصة. ويقال في هذا - والمعقدة على الراوى أن لا ينفك إلى يوم القيامة؟

ومن الأختام السليمانية الموروثة مما يعتقد بأنها تنفع في أعمال الخير والشر معاً (٤٦) (شكل ٢٣)، وهو خاتم على هيئة نجمة مشعة يحيط بها من الخارج قوله تعالى «بسم الله الرحمن الرحيم، إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم، ألا تلو على والنكوى مسلمين»، وتكتمن النجمة بداخلها الكلمات: «يا ميسمون الضابط، ويا طقطقس... ويا زهر، احضروا وافعلوا كذا وكذا، الرجاء - العجل - الساعة، وفي وسط الخاتم يتركز الرق في الثلاثي المعروف بخاتم أبى سعيد، على هيئة الرقمية. وتقول المصنفات إن هذا الخاتم من الأسرار المكتوبة، ويدعون أنه يغني الطالب عن جميع الأدعية والأقسام، وهو يتطلب رياضة خاصة (صور)، وتجذب أكمل فيه روح، كما يتطلب خلوة خاصة وقسم معين، مع البخور الملائم لدواعي العمل (٤٧) إن كان خيراً فبخور الخير، وإن كان شراً فبخور الشر.

### سلوك الخاتم وجولوس الشيطان

وتحكى الموروثات التي تتناول خاتم سليمان قصة فقدان سليمان لخاضه الذي قيل إنه أساس حكمه ومصدر ملكه. إحدى هذه الموروثات تقول إن سليمان غزا يوماً جزيرة في البحر، وقتل ملكها، وأخذ بنتاً له يقال لها جرداء اصطفاها لنفسه فكساها بمثل كسوته، وكانت تذهب مع جواربها يسجدون للصنم، دون علم سليمان. فلما أخبره آصف بذلك حطم الصنم وعاقب المرأة. وكان لسليمان أم ولد اسمها أمينة، إذا دخل للظهار أو لإصابة امرأة وضع خاتمها عندها، أماها الشيطان صاحب البحر يوماً على صورة سليمان، وقال يا أمينة خاتمي، فأعطته له، ثم تختم به وجلس على كرسي سليمان، فأثى عليه الطير والإنس والجن وتغورت هيئة سليمان، وأتى أمينة يطلب الخاتم فأكتره وطردته، فعرف سليمان أن الخطيئة قد أدركته، وأخذ يدور على البيوت يتكفف... فإذا قال أنا سليمان حثوا عليه التراب وسبوه. ثم توجه لخدمة السماكين، ينقل لهم

السماك نظير سمكتين، ومكث على هذه الحال أربعين يوماً. قيل إنها عدد ما عبد الصنم في بيته - وارتاب آصف بن برخياء، وكان كاتب سليمان وزيره، وهو ابن خاتمه، وسأل نساء سليمان، ففتن ما يدع امرأة منا في دمها ولا يفتسل من جنابة، وقيل بل نفذ حكمه في كل شئ إلا فيهن. وأتكر آصف وعلماء بني إسرائيل حكم الشيطان... ثم طار الشيطان وقذف الخاتم في البحر فأبطلته سكة، ووقعت السمكة في يد سليمان فيقر بطلها فإذا هو بالخاتم، تختم به، ووقع ساجداً لله تعالى، ورجع إليه ملكه. ويقول الموروث إن سليمان أخذ الشيطان فأدخله في سخرة وألقاه في البحر.

ومن الموروثات واحدة (٤٨) تقول بأن سليمان قال لبعض الشياطين: كيف تقتلون الناس، فقال الشيطان أرني خاتمك، فأعطاه إياه فنبذه الشيطان في البحر، فذهب ملك سليمان وجلس الشيطان على كرسيه... ثم يسوق الموروث الأحداث بتامها كما في الرواية الأولى.

ويحكى وهب بن منبه في كتابه (الشيجان) عن هذه السحنة فيقول: إن خاتم سليمان لما سقط من يده ذهبت الطير وسكنت الريح. أراد الله بذلك أن يهتلي سليمان، فلما سبب ملكه علم الناس أنه لم يمس من ذكر الله، فخرج سليمان هارباً يحول القوافي ويتضرع إلى الله. وكان أحد الشياطين ساحراً، فكتب السحر وجعله تحت كرسي سليمان وصعد على كرسيه ودخل على نساءه، وأزروه آصف وهو لا يعلم أنه شيطان. فلما نظر آصف إلى فعل ذلك الشيطان أنكروه، ثم رد الله لسليمان ملكه بعد ذلك (٤٩). ويقول الأستاذ فاروق خورشيد (٥٠) إن هذه القصة تجعل الشيطان فعلاً بذاته، وقادر على تعلم السحر وإتيانته، وهي صورة نجهدا واضحة في ألف ليلة وليلة وفي كثير من الحكايات الشعبية؛ حيث يتحكم الشيطان في سلوكه ويظهر في صورة مالا يقدر عليه بشر، وهي صورة توجد أيضاً في سورة سيف بن ذي يزن. وتكرر شخصية الوزير آصف كثيراً في الأعمال الشعبية العربية، فدرى أن سيف آصف هو الذي يشق به سيف بن ذي يزن طريقه إلى النصر على أعدائه.

ويقول موروث آخر إن كتب السحر سرقها الشياطين من سليمان في غلة من وزيره آصف؛ حيث يتحول شيطان منهم إلى صفة سليمان عندما فتن بالخييل، وقال البعض إن الشياطين كنوا للسحر والليوجات - التي هي أخذ كالسحر وليست به، وإنما هي تشبيه وتبويس - كذبوا ذلك على لسان آصف، ودفقوه حين انتزع الله ملك سليمان، ولما مات سليمان

استخرجوه، وزينوا للناس أن سليمان ملك ملكه بهذا السحر، والتفزيل يقول: «وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر»<sup>(٥١)</sup>.

ومعلوم أن الموقف الرسمي للإسلام يرفض هذه الروايات، فلم يرد بها قرآن ولا نقل صحيح. والشيطان لا يتشبه بالأنبياء، وعبادة المرأة لمصورة أبيها بدون علمه لا جبرية له فيها ولا عقاب. وتسخير الجن لسليمان إنما كان بعد الفتنة لا قبلها، بدلائل قوله تعالى: «ولقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسداً ثم أناب. قال ربى اغفر لي وهب لي ملكاً لا ينبغي لأحد من بعدي إنك أنت الوهاب. فمسخنا له الريح تجري بأمره رخاء حيث أصاب. والشياطين كل بناء وغواص»<sup>(٥٢)</sup>. وقد ذكر الفخر الرازي في تفسيره وجوهاً كثيرة في ذلك، أفضلها أن سليمان ابتلى بمرض شديد ضنى منه حتى صار لشدة مرضه جسداً لو جسماً بلا روح، ثم أناب: أى رجع إلى حالته الصحية كما كان.

ويروى الشيخ الشعراوي<sup>(٥٣)</sup> قصة استخدام الشياطين للسحر فيقول: قول من قبل إنه عندما أعطى الله تعالى سليمان الملك كان الشياطين يستخدمون السحر للإفساد في الأرض، فقام سليمان بجمع ضائم هذا السحر ودفعها في الأرض... ولما مات سليمان قالت الشياطين إنه كان يحكمهم بالسحر... ودلت على المكان الذى أخفى فيه سليمان هذه التمام... والشياطين حاولت الخداع بأن سليمان قد أوتى ملكه عن طريق السحر، وليس برسالة من الله سبحانه وتعالى، والله يبرى سليمان من هذه التهمة، ويقول إن سليمان لم يكفر؛ بل أوتى رسالة حقيقية من الله سبحانه وتعالى، والذين كفروا هم الشياطين الذين أطلقوا هذه القصة غير الحقيقية على سليمان.

### موروثات مرتبطة بفكرة خاتم سليمان

ويبدو أن فكرة خاتم سليمان الذى تمكن فيه قوى خارقة كانت سبباً في ظهور الكثير من المأثورات العربية وغيره؛ حيث كان بطل هذه المأثورات (الخاتم المسلم). وتخيير من هذه المأثورات حكايتين مما أورده أصحاب الرسائل<sup>(٥٤)</sup> عن أفلاطون أنه ذكر في المقالة الثانية من كتاب السياسة: «أن جرجيس الذى في أهل مدينة أوروبا كان رجلاً يرعى للغنم.. وجاءت في هذا الزمان أمطار، وكان معها ززال، فانتش موضع في الأرض وصارت فيه حفصة في الموضع الذى كان فيه ذلك الرجل... فعجب منه ونزل إليها، ورأى هناك ضمن ما رأى... فرساً من النحاس، فاطلع في حوف الفرس فإذا بإنسان ميت... ولم يكن عليه شئ أصلاً، سوى خاتم ذهب

كان في يده، فأخذ الخاتم... واتفق أن الرعاة اجتمعوا على ما جرت عادتهم... ليهبوا إلى الملك أمر أغنامه، وحضر معهم الراعى وهو لا يلبس لذلك الخاتم، فبينما هو جالس مع سائر الرعاة إذ عرض له أن يضرب يده إلى خاتمه، فأذاره في أصبعه حتى صار فصه إلى داخل مما يلي راحته، فلما فعل ذلك خفى عن الذين كانوا معه... وجعلوا يتكلمون في أمره مما يدل على أنه قد انصرف، وكان هو يتعجب من ذلك... ثم ضرب إلى خاتمه فأدار فصه إلى الخارج، فصار القوم يرونه، فلما فهم أنه متى أدار فصه إلى الداخل استدر واحتجب عن البصر، ومتى أذاره إلى الخارج ظهر، احتال أن يصير في عداد الرسل إلى الملك، فلما وصل إليه قتله وجلس مكانه.

وحكاية أخرى رواها إخوان الصفاء<sup>(٥٥)</sup> عن ابن معشر جعفر بن محمد النجم، عن رجل كان معه خاتم يلبسه فلا يتغير منه شئ، ويلبسه غيره فيوضك ولا يملك نفسه من الضحك حتى يترعه... ومعه قلم يكتب به، فإذا أخذه غيره فلا تنطلق أصبعه، ويبرر الإخوان ذلك بأنه من علاج الطلمات.

وموضوع خاتم سليمان ظهر في الكثير من الحكايات الشعبية العربية والإفريقية. نذكر منها نموذجاً من الفولكلور النوبى، وهي أسطورة مسعروفة بـ (الخاتم الذى يحقق الأماني)<sup>(٥٦)</sup>. وتكسى الأسطورة قصة رجل كان له ثلاثة أبناء وثلاثة بيوت، وكان في أحدها ذهب وفي الثاني فضة وفي الثالث ديكته. واستدعى أولاده الثلاثة وهو على فراش المرض، وقال: أنت يا سليمان سيكون لك الذهب، وأنت يا هيكل سيكون لك الفضة، وأنت يا عمر ستكون لك الديكة. فقال عمر في نفسه، ماذا أفعل بالديكة؟ وبعد أيام أخذ عمر ديكاً إلى تاجر، وذهب أن التاجر دفع له أربعين جندياً ثمناً للديك، وطلب التاجر من زوجته أن تطهو الديك دون أن تشق بطنه. وذهب عمر مستلماً إلى بيت التاجر يستطلع أمر الديك، وعندما رأى الزوجة تحمل الديك المطهو قفز واخطفه وأطلق ساقيه للريح... ولم يلحق به التاجر وزوجته... وجلس عمر يتناول وجبة شهية، وتعجب حين وجد في حقوق الديك خاتماً عجيباً، وأخذ الخاتم ليصنع منه صورة يقدمها إلى خطيبته وتركه عنده، وعندما حك الصائغ الخاتم نقل الخاتم، وقال: «خادمك المطيع يا مولاي، ما عليك، إلا أن تمنى أى شئ... فطلب الصائغ قصراً في النيل، وأقام الخادم له قصراً بديعاً.

وعاد عمر إلى الصائغ ليأخذ النسخة من الخاتم فوجده قد رحل، وقيل له إن الصائغ قد وجد خاتماً يحقق له الأماني،

وأنة يعيش الآن في وسط النيل.... وتدور أحداث الأسطورة حول تكليفه (كلباً وقطة وفأراً) بإحضار الخاتم. ويلاحظ في هذه الأسطورة ثلاثة (عناصر) تجعلها إحدى الموروثات التي انطلقت من فكرة (خاتم سليمان)، هذه هي: وجود الخاتم الذي يؤثر في الكائنات ويحقق الأمناء، وجود مجموعة من الحيوانات (كلب - قطة - فأر) وهي مسخرة رغم تأنقها، إلى جانب السمكة، بوصفها رمزاً، ضياع الخاتم ثم العثور عليه.

#### رابعاً : قمقم سليمان لسجن الجان العاصي

يقول الموروث الشعبي إن سليمان عليه السلام لما كان يستخدم الجن، فمن كان يطيعه منهم فهو مؤمن مسلم، وأما من عصاه فكان عقاب سليمان له أن يسجنه في قمقم نحاس، ويلبسه بالنحاس المنصهر أو الرصاص ثم يختم القمقم بخاتم سليمان، ويدفن في باطن الأرض أو يرمى في به ظلمات المحيط<sup>(٥٧)</sup>، عقاباً له حتى يوم القيامة. فإذا تصادف وفتحه أحد، خرج منه الجنى ناسى الجسم، أو خرج على شكل دخان يرتفع حيث يظهر من خلاله الجنى. وقد يؤذى الجنى فانتج القمقم، وقد يحقق له بعض أمنياته.

وتدور فكرة الكثير من الموروثات الشعبية حول فكرة هذا القمقم، منها ما جاء في ألف ليلة وليلة؛ حيث أحداث قصة الصياد والعفريت<sup>(٥٨)</sup>، فتحكى القصة أن صياد سمك فقير ألقى بشبكته في الماء أربع مرات: في الأولى تمسك الشبكة بجنة حمار، وفي الثانية وجد فيها رملًا وطيناً، وفي الثالثة عثر على أعشاب وزجاجات محطمة، أما في المرة الرابعة فتصطاد الشبكة قمقمًا من النحاس، وعندما يفتحه تنطلق منه سحابة من الدخان تتشكل في صورة عفريت (جنى منضم) يهدد الصياد بالقتل على الرغم من توصلاته. ويستطيع الصياد بالخدعة والحيلة أن يلجو بنفسه ويعيده إلى القمقم من جديد، وذلك أنه سأل العفريت أن يريه كيف كان يداخل القمقم الصغير، وما أن يعود العفريت إلى القمقم حتى يفتقه عليه ويلقى به في الماء. وفي هذه القصة يعترف للعفريت بأنه أغضب سيدنا سليمان ولهذا سجنه في القمقم.

ونرى أن هذه القصة قد انتقلت إلى بعض الثقافات<sup>(٥٩)</sup> في صور متعددة؛ حيث يتشكل العفريت ويظهر على هيئة حيوان أسطوري رهيب يهدد باقتراض البطل الذي يتصائل أمامه. ولا ينفقه إلا ذكاء البطل، فيتحدى الوحش قائلاً: إنه من السهل عليه أن يبدو في صورة هذا الحيوان الوحش، لكنه لا يستطيع أن يتحول إلى حيوان صغير، فأر مثلاً أو طائر، ويحاول الوحش أن يثبت له قدراته غير المحدودة، فيتحول إلى ذلك الحيوان الضئيل، وعندئذ يتمكن منه البطل ويقضى عليه.

وتصور قصة الشيخ والزجاجة<sup>(٦٠)</sup> التي جمعها الأخوان جريم، حيث يستغرق الصبي في أحلام الليقة لأن أباه منعه من الذهاب إلى الغابة، وتجعل الحكاية من العلم حقيقة. فبينما كان الابن يبحث عن أعشاش الطيور في الغابة، يسمع صوتاً يناديه ويستجيب به ليطلق سراحه قائلاً: «اجلسني أخرج من هنا»، وهكذا يلتقي مع شبح الزجاجة الذي يهدد بقتله لأنه سجن طويلاً، ويحدث نفس ما حدث في حكاية الصياد والعفريت، فيعود الشبح للزجاجة، ويطلق الصبي سراحه، حين يعطيه قممياً يضمد كل الجروح بتأخيه منه، ويحول الجانب الآخر من كل شيء إلى قصة عند ملامسته، ويصبح الصبي ثرياً، كما يصبح أشهر الأطباء.

ويقول الموروث الشعبي إن سليمان سخر الكثير من الجان كمقاب لهم لخدمة بعض الأدوات كعبيد أو خدام يلبون رغبات من يملك هذه الأداة. من ذلك اللوح الذي يتحكم في الجنى عيرروض الذي يخدم سيف بن ذي يزن في سيرة سيف، وكذلك الخادم الموكل بالسوط المطلسم، والطاوية المخفية، والجرباب الذي لا ينفد ما فيه. وكثيراً ما يتردد في ألف ليلة وليلة تلك الأقسام التي وضعها سيدنا سليمان لقهو الجنى. كما يقول الموروث. يردد هذه الأقسام الكاهن أو الساحر لإرغام الجنى على الطاعة وتنفيذ الأوامر.

ويتحدث ابن النديم في الفهرست<sup>(٦١)</sup> عن الجن المزمّن على يد سليمان، فيقول: «وهم سجون، زعموا أن سليمان بن داود صلى الله على نبيّنا وعليهما السلام جلس وأحضر رئيس الجن والشياطين واسمه فقتس وعرضهم، فعرفه فقتس اسم واحد منهم وقطعه في واد آدم، وأخذ عليهم العهد والميثاق، فإذا أقسم عليهم بذلك العهد أجابوا وانصرفوا. والعهود أسماء الله عز وجل، وجاء في التنازيل الكريم أن هؤلاء الجن: يعملون له ما يشاء من محاربي وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات»،<sup>(٦٢)</sup>.

ويرتبط تاريخ الجن بأساطير عدة لم يذكرها القرآن، ويتفق الجميع على أن الجن خلقوا قبل الإنسان، ويعتقد العامة أن الأرض كان يسكنها قبل آدم جنس من المخلوقات يختلف عن البشر شكلاً وقسوة، وإن أربعين ملكاً من هؤلاء، أو اثنين وسبعين نبياً لقرل آخر، سعى كل منهم سليمان<sup>(٦٣)</sup>، حكموا هذه الكائنات تبعاً، وكان آخر هؤلاء السليمانيين يسمى جان بن جان.

\* \* \*

## خاتمة...

وقد لاحظنا شيوع الكلمات الحربية والتي يقال إنها مريانية أو عبرية، وهو تقليد سائد في مصنفات السحر الشعبي إيماناً في الغموض والدلالات غير المباح بها، مما يصفى على الله - من صفة التشرير أو التشفيير. وإن محاولة إباطة اللام عن هذه الرموز يعد ضرباً من العبث، وطريقاً ملفوماً بالخماطر. وعندما نؤمن الجماعة الشعبية بهذا المعتقد، إنما تتبنى بذلك اتجاهها السحائبي عجزها عن التعامل مع الواقع، ومن ثم تصرب في أطباق العجائب، ويتواصل هذا الاتجاه وينسج نفاقه لدى قطاعات لا يستهان بها.

وقد يرى البعض أن شيوخ مثل هذه المعتقدات تمثل شكلاً من أشكال (الاختراق) الذي يستهدف التأثير على المجتمع، ولكن ثلثنا قراءة التاريخ - فضلاً عن دعاوى المنطق - أن حالات الهرسوب من الواقع وثيقة الصلة بوحدة أو قسوة الظروف المعيشية، فحين تزداد الضغوط على الناس، تنجس فئات منهم إلى الانسحاب والفكاك إلى عوالم أخرى.

تعرضنا في السطور السابقة لجملة من الموروثات الشعبية التي نعتناها بـ «الموروثات السلمانية»، وقد حددنا منها أربعة مجالات؛ هي: العهد السبعة السلمانية وأسطورة أم الصبيان، والأقسام والعزائم السلمانية، وخاتم سليمان، ثم قمقم سليمان. وأوضحنا بعض الطقوس الخاصة التي ترتبط بهذه المجالات، دون أن نحاول للتعرض لوصفة كاملة. وقد لاحظنا مدى قوة المعتقد المرتبط بهذا الموروث الذي يمانده أصحابه بنصوص إيمانية لتدعيمه بهالة من التقديس، والإيحاء بوجود طاقة غيبية لقوى خفية يمكن تسخيرها للتعامل والتغلب على القوى الأخرى، ولحل المشكلات والقضايا وعلاج الأمراض التي أخفق الفرد حلها؛ ما يعنى أن القوى الخفية تستجيب للموروث السلماني، باعتباره صيغة شعرية فعالة؟!

### الهوامش والمراجع:

١. نسحسني بها ما يعرف في مجال السحر الشعبي بمجموعة من الموروثات التي تربط بالخيال الشعبي؛ نذكر منها: (الهمود السليمانية، العزائم السليمانية، حاتم سليمان، مقم سليمان)، وكلها أشياء ترتبط بجان سليمان بن درو عليها السلام.
٢. يعرف السامري في جزيرة العرب بـ «الفتوة»، وفي مصر يقال له الساحر أو الشيخ، وفي السودان ويسمونه «الفتور... فيرديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية (ت: نبيلة إبراهيم) مكتبة غريب- القاهرة ١٩٨٧، ص ٨٤، ١٦١.
٣. محمد حافظ دياب، الكتابة على الجسد، الهوية والسؤال السرسيولوجي، مؤتمر الثقافة الفنية للشكليات، القاهرة ١٩٨٧، ص ٣٢، ٣١.
٤. A. Fodor: "Notes on an Arabic Amulet Scroll", Acta Orientalia Budapest, Tomus 27.1978, pp.269-289.
٦. جاء في إخوان السفاء وخلاف الروافد أن «أبى الصبيان، هي داء للصرع، ويوسف دراه هذا للصرع باستعمال عود الصليب، انظر إخوان الصفاء» ٤ - ط دار صادر- بيروت، ص ٣٠٧.
٧. القولية: هي أحد أسماء «أبى الصبيان»، التي يكثر ورودها في مصنفات السحر الشعبي. ويذكر التماسي أن لكل ذكر من الأطفال أختاً من البن، وللأخت أسماء أحدهم، ولما كانت الأخت تخب أسأها، فهذه الأختى من البن تسمى في هلاله أخوها الحقيقي لكي يفرط عليها، ولذلك حينما تدعو الأم على ابنها تقول له (مجنبتك احطك). انظر عبدالمحسن إسماعيل، طب الفرك، ص ١٣٠، ١٣١. ٤٨. وقد وردت أسماء كثيرة لأبى الصبيان، راجع بعض هذه الأسماء في (السيد الحسيني، البيان في السحر والجان)، ط١، مطبعة الناصر، القاهرة ١٩٩٣، ص ٢٤، ١٠٨.
٨. Goldzweiner, "Hairs of The Prophet Ignace Salmzhir Memonat, Vol.1, Budapest, 1948, 48, n 2.
٩. طبعه عن أصل مخطوط مزرق في ٢٠ ربيع أول ١٣٤٦هـ، بيد عبد الله محمد الصياغ، الناشر محمد علي الجندي، ش. جوهري المستقل بجور الحصن، القاهرة.
١٠. في مطلع هذا القرن نشرت قائمة طويلة من الأحجبة الشعبية، انظر: E.Doutte, Magie et Religion l'Afrique du Nord Alger, 1909.
- وبعض الأحجبة المشابهة (الهمود السليمانية السبع) عرفت عند الأفطاح باسم (السبع مالوك) (صلاة الست)، (صلاة الأنثى شاردة)، (صلاة يوحنا الزبير).
١١. جلال الدين السيوطي، الرهمة في الطب وأحكامه، مطبعة صبيح، القاهرة، ص ١٨١ - ١٨٣.
١٢. الأسماء المذكورة هي: «الهمة بنت الهم»، أم الصبدال، «تندة»، «مقادة»، «ندة»، «قود»، «عمدة»، «ابلافة»،

- فستلوش، قريش، مفرقتوش، أم مدم، وقد وردت أسماء أم الصويان بصور متعددة، وغالباً ما كانت مطابقة، راجع السيوبي، المرجع السابق، ص ١٨٠/١٨١، ١٨٢، ١٨٣.
- ١٣ - السيوبي، المرجع السابق، ص ١٧٧ - ١٨١.
- ١٤ - الطهانيك كما تذكر في مصنفاتها سبعة هم: (لهطهليل - مهطهليل - قهطهليل - ههطهليل - نهطهليل - جهطهليل - ليهطهليل) انظر المرجع نفسه ص ١٨١.
- ١٥ - قضايب الططايك، مطبعة للتأليف، القاهرة ١٨٩٤، انظر أيضاً سعد الخادم، الخز الشعي والمقائد المرتبطة به، القرون الشعبية (٦)، مايو ١٩٦٨، ص ٤٥ - ٥٤.
- ١٦ - القسم، النخبة، التوكيل، العهد، تأتي جميعاً في معنى واحد تقريباً.
- ١٧ - محمود نصار، التحف الجوهريّة في العلوم الروحانية، ج٢، مكتبة للجمهورية، القاهرة ب ت، ص ١٠٨ - ١١٠.
- ١٨ - مذهب: هو (عبدالله سعيد المذهب) من الملوك الأرمنية، يرمه هو (الأحد)، والحاكم عليه من الملوك الطرية (روفايائل)، وله من الحرف حرف (ف)، ومن الأسماء (فرد)، ومن التراكيب (الشمس)، ومن الفروع (الأسد)، ومن الصان (الذهب)، ومن البخور (السندور)، ومن الرموز الثامن المعروف (♂) أو (♀). (انظر: الشيخ محمد الترمسي السفري، سر الأسرار في استحضار الجن وصرف العمار، مكتبة القاهرة، القاهرة، ب ت، ص ٧، ٨). (انظر أيضاً عبدلتاح الطرخي، إغاثة المظلوم في كشف أسرار العلوم، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، وهناك تعريفات لكل من مرة والأحمر وبقان وشموش... إلخ؛ باعتبارهم روحانية أيام الأسبوع السبعة، كما يقولون.
- ١٩ - الهيكل: الضم من كل شيء، عرف في الجاهلية بأنه بيت الأسماء، ولم يعرف في الإسلام. ويطلق على البيت الضمخ المقدس الذي يشبه اليهود لإقامة الشامل الدينية. والهيكل مرصع في صدر الكنيسة يقرب منه القرآن.
- (المعجم الوسيط، ط ٣ ص ١٠٣).
- ٢٠ - عبدلتاح الطرخي، المعتدل والثامن السلمياني والعلم الروحاني للإمام الغزالي، ط ٢ مكتبة القاهرة، القاهرة ١٩٥٨، ص ٧٥.
- ٢١ - أدواني: بمعنى السبد، مالك الملوك ورب الأرباب. وهو اسم من أسماء الله ورد في الكتاب المقدس (انظر النص موسى عبدالبور، أسماء الله في الكتاب المقدس، دار الثقافة المسيحية، القاهرة ١٩٧٩، ص ٣٤، ٧٤).
- ٢٢ - أول شداي: عبرية معناها أنا الله القدوس. وقد ترجم علماء اليهود (شداي) بمعنى الذي يشبع كل الاحتياجات، (آل) بمعنى الهدف فيكون المقصود أن الله هو هدف الإنسان الأسمى، وأنه تعالى محل أنوار قلب البشر، (المرجع نفسه ص ١٢، ١٣، ٥٠). و (ايل) EL هو كبير الألهة عند الكنعانيين، ولقبه اللور الكبير ويعني القوة (انظر - Chetels Bervard, Myhn and Reality in Old Testament. London. 1959. p. 10FF
- ٢٣ - يزعمون أن السبد ميطرون مطلع على ما في جانب الكرسي الأمين من الأمور، ويعلم تصريف القلم، ويحصل بالترح المحفوظ، ويقره من المرتبة والمقام الأمين والحضرة الفردانية من الملك ميكائيل عليه السلام. وهم يدعون أن للسبد ميطرون مكانة عند كل من الروحانية الطرية والسلفية، (انظر عبدلتاح الطرخي، اللور الرياني في العلم الروحاني، مكتبة القاهرة، ب ت، ص ٥).
- ٢٤ - عبد الفتاح الطرخي، إغاثة المظلوم، ص ٤٠.
- ٢٥ - عبدلتاح الطرخي، الكباريت في إخراج المغاريث، ط ٢، مكتبة صبيح، القاهرة ١٩٥٩، ص ٦، ٧.
- ٢٦ - محمود نصار، لمرجع السابق، ص ٢٢ - ٢٧.
- ٢٧ - أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٣، ص ١١٨، ١١٩.
- ٢٨ - عبدالرازق نوقل، عالم الجن والملائكة، مطبعة الشعب، القاهرة، ب ت، ص ٢٨.
- ٢٩ - عبدلتاح الطرخي، الهداية والنهاية في علوم الحرف والأوقاف والأرصاء والروحاني، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٣٣ - ١٣٥.
- ٣٠ - الشيوخ على أبو حى الله البرزوقي، الجواهر للنماعة في استحضار ملوك الجن في الوقت والساعة، مكتبة القاهرة ١٩٥٩، ص ٢١.
- ٣١ - ابن الحاج التلمساني السفري، شمس الأنوار وكنوز الأسرار الكبرى، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١٠٦.
- ٣٢ - الطرخي، إغاثة المظلوم، ص ٦٢.

- ٣٣- عبدالتناح الطرخي، *سحر الكهان في حضرة الجان*، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ٤٣، ٤٤. والكمات الأساسية الواردة في السحر الشعبي العربي بعمامة يمكن رؤيتها في: H.A. Winkler: Siegel und Chara Kiere in der Muhammedani Scheu Zauberei (Berlin 1930) E. Westermarck, Survivance Paumes dans la Civilisation Mahometane, Paris, 1935.
- ٣٤- المرجع نفسه ص ١١٦.
- ٣٥- الطرخي، *إغاثة المظلوم*، ص ٤٥.
- ٣٦- السيوطي، *المرجع السابق*، ص ١١٧.
- ٣٧- المرجع نفسه، ص ١٢٠.
- ٣٨- الشيخ أحمد الدبري، *مجزيات الدبري الكبير المسمى بفتح الملك المجيد المؤلف للنفع العبد، مطبعة عبدالسلام شقرون، القاهرة ١٩٩٩*، ص ١١٠.
- ٣٩- ابن الحاج التلمساني المغربي، *المرجع السابق*، ص ١١٤.
- ٤٠- السيوطي، *المرجع السابق*، ص ٣٤.
- ٤١- المرجع نفسه، ص ٢٠٥.
- ٤٢- عبدالفتاح الطرخي، *تفسير الشياطين في وصال العاشقين*، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٣.
- ٤٣- المرجع نفسه، ص ٧٣.
- ٤٤- محمود نصار، *المرجع السابق*، ص ٢٧ (يلاحظ أن الخاتم النجمة وتكون ثارة نجمة خماسية ص ٦٧، وثارة أخرى سداسية في ص ٢١ من المرجع نفسه) وهي ظاهرة نزلها كثيراً في كتب السحر، ويدل ذلك على تأرجح الرمز بين الدلالة الإسلامية والدلالة البدئية، أو بالأحرى الأثر العربي الواضح.
- ٤٥- محمود نصار- *المرجع السابق*.
- ٤٦- الطرخي، *المنزل والخاتم*، ص ٢٨.
- ٤٧- يذكر صاحب *الحنف للجرهية* أن بخور الخير هو: (جاري وعود هندي ومستكى ولبان ذكر وعود فلفلي)، وأن بخور الشر هو (سبر ومر ومقل أزرق وقشر بصل) - *المرجع السابق*، ص ٢٧.
- ٤٨- عبدالوهاب النجار، *فصوص الأنبياء*، مطبعة النصر، القاهرة ١٩٣٦.
- ٤٩- المرجع نفسه، ص ٣٨٧- ٣٩٢.
- ٥٠- فاروق خورشيد، *الموروث الشعبي*، ط ١، دار الشرق، القاهرة ١٩٩٢، ص ٩١- ٩٢.
- ٥١- إبراهيم أبو زهرة: *إبطال السحر بالقرآن*، القاهرة ١٩٩٢، ص ٣٦، ٣٧.
- ٥٢- قرآن كريم، سورة ص: ٣٤، ٣٧.
- ٥٣- إبراهيم أبو زهرة، *المرجع السابق*، ص ١٢٨، ١٢٩. (عن رأي فضيلة الشيخ للشعراني).
- ٥٤- رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار صادر، بيروت، م ٤، *الحكاية الخرافية* ص ١٣٢، ١٨٢.
- ٥٥- المرجع نفسه، ص ١٣٢.
- ٥٦- جمال محمد أحمد، (ت وتقديم: عبدالحميد يونس)، *حكايات من اللوبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧*، ص ٤٧، ٥٠.
- ٥٧- فاروق خورشيد، *المرجع السابق*، ص ٨٩، ٩٠.
- ٥٨- عبدالوهاب يوسف، *قراءة جديدة لألف ليلة وليلة*، مؤتمر القيم والسقومات الفنية الثقافية في السائورات الشعبية المصرية، جامعة الدول العربية، القاهرة ١٦- ١٨ يونيو ١٩٨٦، ص ١٣.
- ٥٩- المرجع نفسه ص ١٤.
- ٦٠- المرجع نفسه، ص ١٤ وما بعدها.
- ٦١- ابن اللديم، في الفن الثاني من السقامة الثامنة (انظر فاروق خورشيد، *المرجع السابق*، ص ٩٠).
- ٦٢- صبا - ١٣.
- ٦٣- (ترداد زليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، (ت: سهير دسرم)، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩١، ص ٢٢٢.

# عناق المستحيل زواج الإنس والجن بين فكر العلماء وخيالات الأدباء

إبراهيم كامل أحمد

## غرام الإنس والجن

الاعتقاد في الجن موغل في القدم بين العرب، وقد حفلت أشعار العرب وأخبارهم بذكر الجن، بل أكثر من هذا، وردت أخبار عن غرام الإنس والجن، وتخطى الغرام حدود العفة فصار زنا. فقد ذكر صاحب كتاب «خير البشر بخير البشر»<sup>(١)</sup> أن فاطمة بنت النعمان التجارية قالت: قد كان لي تابع من الجن، فكان إذا جاء اقتحم البيت الذي أنا فيه اقتحاماً. فجاءني يوماً فوقف على الجدار، ولم يصنع كما كان يصنع. فقلت له: ما بالك لم تصنع ما كنت تصنع صنيعك قبل؟ فقال: إنه قد بعث اليوم نهي يحرم الزنا.

ويرجع الإمام جلال الدين السيوطي عدم رؤية الإنس للجن للطفة أجسادهم أو عدم ألوانهم<sup>(٢)</sup>. ولا يعنى ما سبق أن الجنيات لا يعشقن رجال الإنس، فالجاحظ<sup>(٣)</sup> يقول: إن الجنيات إنما تتعرض لصراع رجال الإنس على جهة الشق في طلب الفساد. عفرية أذله العشق

للعفريت هو القوى المارد من الشياطين. ويروى لنا القزويني في كتابه «عجائب المخلوقات»<sup>(٤)</sup> قصة عفرية اختطف جارية من فزارة. ولكنه وقع في حبها فأبلى اللعب جسده وعذبه الوجد وأذله العشق، فعرض على الرجل الذي تصدى لتخليصها أن يجز ناصيته رغم ما في هذا من الهوان

ويحدثنا الحافظ ابن أبي الدنيا في كتابه «الهلوات»<sup>(٥)</sup> عن ابنة عمرو بن مالك التي طلب منها أن تأتي بالماء من الغدير، فوافاهما عليه جان فاخطفها، فذهب بها. اختطفها في الجاهلية، وعادت لأبيها في زمن عمر بن الخطاب.

وينقل الدميري في كتابه «حياة الحيوان الكبرى»<sup>(٦)</sup> عن امرأة قولها: «إن جنياً يأتيني كما يأتي الرجل المرأة».

لعل السبب في أن الحكايات تقتصر على تعرض نساء الإنس لاختطاف لجن لهن أو الزنا بهن، أن للجن مخلوقات خفية، ترى الإنس، وهم لا يرونهم. فإله تعالى يقول عن إبليس قلوب الجن: «إنه يراكم هو وقبيله من حيث لا ترونهم»<sup>(٧)</sup>.

أو أن يأخذ ما يشاء من الإبل أو أن يخدمه أيام حياته في سبيل أن يترك له محبوبته. ولما يس من الرجاء عبر عن ما يقاسى من الوجد بقوله:

بلى جسدى والحب يبلى جسدى

ولم يبلى ملى إذ بلى جسدى، وجدى

مسكين ذلك المعفريت العاشق يذير الشفقة ويستدر العطف ويستحق الرثاء.

### غرام الإنسان والجن في التلوى

لعب الجن (ذكوراً وإناثاً) أدواراً لا يستهان بها في حكايات ألف ليلة وليلة. وقد أضفى وجود الجن في الحكايات لمة من السحر الأسر عليها، وأضاف إليها التشويق المثير من الخيال الشعبي الخصب. فمن الحكايات التي يشارك فيها الجن نعرف على المعتقدات الشعبية في الجن والتي بلورها القاص الشعبي في تلك الحكايات.

في الصفحة الثانية لكتاب الليالي، وفي حكاية الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان - وهي الحكاية الأم التي مستولت منها باقي حكايات الليالي - نلتقي بغرام الجن بالإنس<sup>(٨)</sup>، والذي يدفع الجن إلى اختطاف فتاة الإنس ليلة عرسها. وربما كان الجن معذوراً فهي صبية غراء بهية كأنها الشمس المضيئة. وعلى الرغم من أن للجن المعفريت وضع الصبية في عليه وجعل العلية داخل صندوق ورسي على الصندوق سبعة أقفال، وجعل في قاع البحر الصجاج للمنلاطم الأمواج إلا أن القاص الشعبي - ولكي يكسب جولة لبني آدم في الصراح مع ليليس وقبيله - يجعل الصبية تخونه وتمتغله مع كل من تلقاه. حتى أنها صنعت عقداً فيه خمسمائة وسبعون خانة، أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يقطعون بها على غفلة قرن هذا المعفريت. وقد أضافت إلى العقد خاتمي الملك شهريار وأخيه شاه زمان.

وفي حكاية للتاجر مع المعفريت<sup>(٩)</sup> نجب جليلة إنسية وتزوج في صورة إنسية. فالجن قادرة على التشكل بأشكال مختلفة، ولها عقول وأفهام وقدره على الأعمال الشاقة<sup>(١٠)</sup>. وعندما يحسد أخواه على ماله وكثرة بضاعته فيلقاه من على ظهر السفينة إلى البحر، تكتفص زوجته وتصور عفريته وتحمله وتطمعه على جزيرة. ثم تكشف له عن سرها: أعلم أني جنية رأيتك فحبك قلبي، وأنا مؤمنة بالله ورسوله صلى الله عليه وسلم، فجنك بالحال الذي رأيتني فيه - عليها خلق مطمع - فتزوجت بي. فالقاص الشعبي يجعل الجنية تعشق الإنسي

ليس لجمال صورته ولكن لتكريم أخلاقه فهي تتصور له بصورة جارية عليها خلق مطمع تقبل يده وتساله: يا سدى هل عندك إحسان ومعروف أجازيك عليهما؟ فيجيبها الإنسي: نعم إن عندى الإحسان والمعروف ولو لم تجازيني - لقد حرص القاص الشعبي على الرد على ادعاء ليليس «أنا خير منه، خلقتني من نار وخلقتك من طين»<sup>(١١)</sup>.

أما قول الجدية أنا مؤمنة بالله ورسوله فيستدل إلى القرآن الكريم وآراء علماء المسلمين؛ فإله تعالى يقول لرسوله الكريم: «وإذ صرنا إليك نكرًا من الجن يستمعون القرآن، ظما حضروه قالوا أنصتوا، فلما قضى ولو إلى قريتهم مثدين»<sup>(١٢)</sup>. ويستدل الحميري - وهو من علماء المسلمين المعبرين - حكماً<sup>(١٣)</sup> نصه: «أجمع للمسلمون قاطبة على أن نبينا محمداً ﷺ مبعوث إلى الجن كما هو مبعوث إلى الإنس. قال الله تعالى: «وأوحى إلى هذا القرآن لأنذركم به، ومن بلغ»<sup>(١٤)</sup> والجن بلغهم القرآن. وقال (صلى الله عليه وسلم): «إن بالمدينة جناً قد أسلموا، وكان الجن المسلمون يسعون إلى التفقه في دينهم، فقد أخبر القاضي الفقيه على الخاسي (ت ٤٩٧هـ / ١١٩٨م)<sup>(١٥)</sup> أن الجن كانوا يأتون إليه، ويقرعون عليه، لذا كان يقال له قاضي الجن، وهو من أصحاب الشافعي، وقد جمع أحمد بن الحسين الشيرازي أحاديده في عشرين جزءاً، وسماها: الخلمات...».

في حكاية الملك قمر الزمان بن الملك شهرمان<sup>(١٦)</sup> يقدم لنا القاص الشعبي - المزمع بالمجاذب - المعفريت المؤمنة ميمونة بنت الدمرياط التي يبهرها حسن الملك قمر الزمان، وحين رآته سبحت الله وقالت تبارك الله أحسن الخالقين. وميمونة لها أجنحة فتحتها وطارت ناحية السماء فقابلت المعفريت دهش وله أيضاً أجنحة، وكان قادمًا من الزيارة التي يقوم بها كل ليلة للملكة بدور الأنسية التي عشقها فصار في كل ليلة يتوجه إليها ينتظرها ويتملى بوجهها وقبلها وهي نائمة بين عينيها ومن محبة لها لا يضرها. ويحدثم النقاش بين ميمونة ودهش حول حسن من يحبها؛ فدهش يقول لميمونة: محبريتي بدور أحسن من محبريك، وهي تقول له: بل مشقوتي أحسن من مشوقتك، وتكاد أن تبش به فيطلب منها أن يحتكما إلى من يفصل الحكم بينهما بالإنصاف؛ فتستدعي ميمونة المعفريت فتشش وهو أعور أجرب وعياده مشوقتان في وجهه بالطول وفي رأسه سبعة قرون وله أربع نواذب من الشعر مترسة إلى الأرض ويده ملى يدى القطرب (الذكر من السعال) له أنفجار كأغفار الأسد ورجلان كرجلي الغيل وحوافر كحوافر الحمار.



ويُسر لنا وصف العفريت قشقى أماذا يمشق الجن الإنس؛  
فأله تعالى خلق الإنسان فأحسن خلقه وأبدع صورته فجاءه في  
أحسن تصوير؛ حيث خلقه مستوى القامة متسابا الأضواء  
متصفاً بالعلم والفهم. وقال تعالى عنه: «لقد خلقنا الإنسان في  
أحسن تقويم» (١٧)، وكان من بين البشر نماذج خالدة في  
الحسن والجمال كيوسف عليه السلام.

وقد استمد القاص الشعبي هذا الوصف مما ورد في الكتب  
فحواضر الحمار مستمدة من زعم العرب أن الجن والشياطين  
والغولان يحولون في أية صورة شاموا إلا الغول فلنأها تتحول  
في جميع صور المرأة وبأساسها إلا رجلها فلا بد أن يكونا رجل  
حمار (١٨). وفي خبر يروى عن أبي بن كعب أنه شاهد جنياً  
وقال له تاولني يدك فلما تناولها إنأ هي يد كلب وشعر  
كسب (١٩). وقد روى وهب بن منبه (٢٠ - ١١٠هـ / ٦٤١ -  
٧٢٨م) - وهو يعد في التابعين ومؤرخ كثير الإخبار عن  
الكتب القديمة، وهو عالم بأساطير الأولين ولا سيما  
الإسرائيليات (٢١). أنه كان يلقى جنياً في الموسم كل عام  
فيسأله ويخبره. وقد لقيه عاماً في الطواف فلما قصيا طوافهما  
قعد في ناحية المسجد. وطلب وهب من الجن أن يأوله يده  
فإنأ هي مثل برثن (إصبع) الهرة وإنأ عليها ويرثم مد يده  
حتى بلغت مكعب الجنى فأنأ مرجع (أسفل الكتف) جناح. وأما  
وصف العفريت بأن عيديه مشقوقتين في وجهه بالطول فقد  
أخذاه القاص من حديث لقمان جلال الدين بن القاسمي  
حسام الدين الرازي حنفي (٢٢) عن زواجه من جنية لها عين  
واحدة مشقوقة بالطول بعد أن طلبت أمها منه أن يتزوجها.  
وقد روى خبر عن بلقيس ملكة سبأ، والتي كانت أمها امرأة  
من الجن يقال لها ريمانة بنت السكن، أن مؤخر قديمها كان  
مثل حافر الدابة (٢٣) وفي حديث لورين بن عبدالله أن هريذ  
من أهالي تستر وصف له شيطاناً حمله على ظهره، وكان له  
معرفة (الشعر النابت في محذب الرقية) كمعرفة الخنزير (٢٤).

«اللاهائي» تستعير الحكاية  
لقد استعار القاص الشعبي هذه الحكاية العجيبة، وأدخلها  
في نسج حكاية «حاسب كريم الدين» (٢٥) وهي حكاية  
تبسدى من نهاية الليلة (٤٦٠) وتقد حتى أواخر الليلة  
(٥٢٤). ويحمل القاص الشعبي «بلوقيا» وهو من بني إسرائيل  
خرج هاتماً في حب محمد (صلى الله عليه وسلم) وفي طلبه.  
وفي جزيرة، رأى جبارين وعليهما أشجار كثيرة، وأشجار تلك  
الأشجار كزوايس الآتميين، وهي منطقة من شعورها، رأى  
فيها أشجاراً أخرى أثمارها طيور خضر معلقة من أرجلها،  
وفيها أشجار تنوق مثل الدار، ولها فواكه مثل الصبر، وكل من  
سقطت عليه نقطة من تلك الفواكه احترق بها، ورأى بها فواكه  
تبيكي وفواكه تضحك، ورأى بلوقيا في تلك الجزيرة عجائب،  
ثم إنه تمشى إلى شاطئ البحر، فرأى شجرة عظيمة فجلس  
تحته إلى وقت العشاء، فلما أظلم الظلام طلع فوق تلك

وقد استمد القاص الشعبي هذا الوصف مما ورد في الكتب  
فحواضر الحمار مستمدة من زعم العرب أن الجن والشياطين  
والغولان يحولون في أية صورة شاموا إلا الغول فلنأها تتحول  
في جميع صور المرأة وبأساسها إلا رجلها فلا بد أن يكونا رجل  
حمار (١٨). وفي خبر يروى عن أبي بن كعب أنه شاهد جنياً  
وقال له تاولني يدك فلما تناولها إنأ هي يد كلب وشعر  
كسب (١٩). وقد روى وهب بن منبه (٢٠ - ١١٠هـ / ٦٤١ -  
٧٢٨م) - وهو يعد في التابعين ومؤرخ كثير الإخبار عن  
الكتب القديمة، وهو عالم بأساطير الأولين ولا سيما  
الإسرائيليات (٢١). أنه كان يلقى جنياً في الموسم كل عام  
فيسأله ويخبره. وقد لقيه عاماً في الطواف فلما قصيا طوافهما  
قعد في ناحية المسجد. وطلب وهب من الجن أن يأوله يده  
فإنأ هي مثل برثن (إصبع) الهرة وإنأ عليها ويرثم مد يده  
حتى بلغت مكعب الجنى فأنأ مرجع (أسفل الكتف) جناح. وأما  
وصف العفريت بأن عيديه مشقوقتين في وجهه بالطول فقد  
أخذاه القاص من حديث لقمان جلال الدين بن القاسمي  
حسام الدين الرازي حنفي (٢٢) عن زواجه من جنية لها عين  
واحدة مشقوقة بالطول بعد أن طلبت أمها منه أن يتزوجها.  
وقد روى خبر عن بلقيس ملكة سبأ، والتي كانت أمها امرأة  
من الجن يقال لها ريمانة بنت السكن، أن مؤخر قديمها كان  
مثل حافر الدابة (٢٣) وفي حديث لورين بن عبدالله أن هريذ  
من أهالي تستر وصف له شيطاناً حمله على ظهره، وكان له  
معرفة (الشعر النابت في محذب الرقية) كمعرفة الخنزير (٢٤).

وهكذا، أمد اللطام القاص الشعبي بالناصر لاني سهرها  
في بوقته خياله لويخرج لنا وصف الجن والعفريت. ومن  
الجدير بالذكر أن الشبلي (ت ٧٦٩هـ) صاحب كتاب (آكام  
المرجان في غرائب الأخبار وأحكام الجان) قد أفرد الباب  
الحادي والثلاثين من كتابه لبيان تعرض الجن لنساء الجن.

تعرض رجال الإنس لنساء الجن

كما تناولت الأخبار والحكايات تعرض الجن لنساء الإنس  
واختصافهن واغتصابهن فقد آمدنا أيضاً بخبر عن اختطاف

الشجرة، وصار يتفكر في مصنوعات الله تعالى، فبينما هو كذلك، وإذا بالبحر قد اختبط، وطلع منه بذات تحت تلك الشجرة وجلس ولعبن ورخصن وطرين، فصار بلوقيا يتفرج عليهن وهن في هذه الحالة، ولم يزل في لب إلى الصباح فلما أصبح نزل إلى البحر.

لقد جعل القاص الشعبي بذات البحر بدلاً من الجنيات، ولعل هذا يفسر لنا نشأة حكاية الجنية أم الشعور التي تختطف الشبان في الريف المصري والتي تسكن الماء .

ويعود القاص الشعبي إلى استخدام الخبر نفسه مع توليئه في الحكاية نفسها عندما يسرد ماجرى لجاشاه من عشق الجنية شمسة التي تأتي مع أخوتها في صورة ثلاثة طيور من الحمام، وعندما ينزع ما عليهن من الريش يسرن ثلاث بذات كأنهن الأفمار ليس لهن في الدنيا شبيه . ولما وقع جاشاه في حب شمسة، نصحه الشيخ نصر ملك الطيور أن يأخذ ثوبها الريش ليستقيها حتى يوفق الشيخ نصر بينه وبينها . ويخرج الشيخ نصر في الترفيق بينهما وتحلف له شمسة بمبدأ عظيم أنها لا تخون جاشاه أبداً ولابد أن تزوج به، وحين ذهب جاشاه إلى أبي شمسة الملك شهلان في مدينة جوهركلي، ركب هو وجميع الأعران والغاريات والسرده إلى ملاقاته، وأمر لجانشاه بخلع عظميه من الحرير مختلفة الألوان مطرزة بالذهب مرصعة بالجوهر، ثم ألبسه التاج الذي مازى مثله أحد من ملوك الإنس ثم أمر له بفرس عظيم من خيل ملوك الجان . وبعد ذلك عملوا عرساً عظيماً للسيدة شمسة حتى صار فرحاً عظيماً لم يكن مثله، ثم أخذوا جاشاه على السيدة شمسة، واستمر معها مدة سنتين في أنذ عيش وأمناء .

### زواج الإنس والجن وغمرة الزواج

اعتقد العرب في إمكان زواج الإنس والجن . واعتقدوا أيضاً أن هذا الزواج يمكن أن ينتج نسلًا ؛ فأطلقوا على نتاج زواج الإنس والجن اسم ه الخلس<sup>(٢١)</sup> ، وقالوا إن عمرو بن بديع كان مولداً من السلاطة والإنسان . والسلاطة نوع من المشوشطة مغايرة للغول، وهي ما يتردى للناس بالهزار، والغول ما يتردى للناس بالليل . وقد قال الشاعر يهجو بني السلاطة :

يا قبيح الله بلى السلاطة

عمرو بن بديع شرار للئات

ليسوا أعفاه ولا أكيات

والئات أي الناس، وأكيات أي أكياس جمع كيس، وقد قلب

الشاعر السين ناء، وهي لغة في بعض العرب .

كما زعم العرب، أيضاً، أن بلقيس ملكة سبأ . وقد ذكرت في القرآن الكريم . كانت نتاج زواج إنسي بجنية؛ فقد تزوج أبوها وهو من عظماء ملوك اليمن امرأة من الجن يقال لها ريحانة بنت السكن . ولما جاء الإسلام ورد ذكر بلقيس في القرآن الكريم، وروى حديث لأبي هريرة عن الرسول صلى الله عليه وسلم قال : «أحد أبوي بلقيس كان جنياً»<sup>(٢٢)</sup>، فكان لهذا أثره في ترسيخ الاعتقاد بإمكان زواج الإنس والجن وأن يثمر هذا الزواج نسلًا .

ولكن ينبغي أن ننظر إلى هذه الأحاديث بحرص فهذا حديث عن الزهري قال : «نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم عن نكاح الجن» . وقد اتخذ الفقهاء موقفاً رافضياً ممن ادعى زواج الجن؛ فالفقيه المصري يونس بن عبد الأعلى (١٧٠ - ٢٦٤ هـ / ٧٨٧ - ٨٧٧ م) والذي صاحب الشافعي وأخذ عنه حين سمع نعيم بن سالم بن قتيبة مولى علي بن أبي طالب يقول : تزوجت امرأة من الجن لم يرجع إليه ولم يأخذ عنه . وقد وصف شيخ الإسلام العز بن عبد السلام (١١٨٢ - ١٢٦١ م) الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي (١١٦٥ - ١٢٤٠ م) بأنه شيخ سوء كذاب لأنهم تذاكروا يوماً نكاح الجن، فقال ابن عربي : الجن روح لطيف، والإنس جسم كثيف، فكيف يجتمعان؟ ثم غاب عنهم مدة وجاء وفي رأسه شجة ( جرح )، فقول له في ذلك، فقال: تزوجت امرأة من الجن فحصل بيني وبينها شيء فشحنتني هذه الشجة<sup>(٢٣)</sup> .

### زواج الإنس والجن في فكر العلماء

ناقش الجاحظ الاتصال الجسمي بين الإنس والجن فقال : وزعموا أن التناكح والتلاقح (الإنجاب) قد يقع بين الجن والإنس لقوله تعالى : «وشاركهم في الأموال والأولاد» (سورة الإسراء آية ٦٤) . ويعلق على قوله تعالى، لم يعلمهين إنس قبلهم ولاجان، (سورة الرحمن آية ٥٦، ٥٧) ولو كان الجان لا يقتض الأمميات، ولم يكن ذلك في تركيبه، لما قال الله تعالى هذا القول، وقد تناول الشبلي في كتابه «آكام المرجان في غرائب الأخبار وأحكام الجان» الموضوع باستفاضة، وعن إمكان الملائكة بين الإنس والجن يقول : «نكاح الإنسي الجنية وعكسه ممكن» . ويعضد الشبلي في الرد على التساؤلات التي يمكن أن تثار: فإن قيل الجن من عنصر النار والإنسان من العناصر الأربعة وعليه فمحصر النار يمنع أن تكون اللطفة الإنسانية في رحم الجنية لما فيها من الرطوبة فتضمحل ثمة لشدة الحرارة النيرانية، ويجيب بأنهم (أي الجن) وإن خلقوا من نار فلبسوا بباقين على عنصرهم النارى بل قد استحالوا عنه بالأكل والشرب والولاد والتناسل كما استحال بنو آدم من

أرى بذلك بأساً في الدين، ولكن أكره إذا وجدت امرأة حامل قيل لها من زوجها؛ قالت : من الجن فيفكر الفساد في الإسلام بذلك .

وقد احتل زواج الإنس والجن فصولاً في الكتب، وأحياناً خصصت له كتب بأكملها .

فقد جعل أبو عثمان سعيد بن العباس الرازي في كتابه «الإلهام والوسوسة» باباً لكباح الجن وكذلك الشبلي في كتابه «أحكام المرجان في غرائب أخبار وأحكام الجان»، وكذلك الميوطي في كتابه «لفظ المرجان في أحكام الجان» .

أما حامد على العمادي فقد خص زواج الإنس والجن بكتاب أسماه «تقعق السن في نكاح الجن» .

#### (موقف «النبأ»، من نتائج زواج الإنس والجن)

أقر القاص الشعبي في حكايات ألف ليلة وليلة عشق الإنس والجن ووافق على زواجهما وممارستها للجنس، ولكن تحفظ فيما يتعلق بإمكان أن يجلب الجن من الإنسانية أو الإنسي من الجنية؛ ففي كل الحكايات التي عرضنا لها لم يرد ذكر لنتائج هذا الزواج أو الاتصال الجنسي على الرغم من أن «جانشاه» استمر مع الجنية «شمسة» مدة سنتين في ألد عيش وأهدأ .

ولعل ذلك راجع إلى إيمان القاص الشعبي بأن الإنس والجن ليسوا من الجنس نفسه، ولقوله تعالى: «ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتستكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة إن في ذلك لآيات لقوم يفتكرون» (سورة الروم، آية ٢١) والجن ليسوا من أنفسنا فلا يكونون أزواجاً، ولا ينتج من الزواج بهم ذرية .

عنصرهم الترابي بذلك، وأن الذي خلق من نار هو أبو الجن كما خلق آدم أبو الإنس من تراب. ويضيف أن النبي صلى الله عليه وسلم قد أخبر أنه وجد بره لسان الشيطان الذي عرض له في مسلاته على يده لما خلقه قبره لسان الشيطان ولما به دليل على أنه انتقل عن العصر الداري .

وقد ذهب الإمام محمد على سلامة - وهو من الطمء المعاصرين - إلى إمكانية وقوع للتزاوج بين الجن والإنس؛ فهو يقول في كتابه (٣٠) «حوار حول غوامض الجن»؛ ولكن عدم الجواز شرعاً شيء ووقوع هذا التزاوج بالفعل شيء آخر لأنه قد يقع رغماً عن أحد الطرفين، بحيث إذا لم يستجب عذب أو قتل، وغالباً ما يكون التكاثر بين الجن والإنس من هذا القبيل، ويكون سببه شهوة لجن وعشقه إنسان أو إنسانة، ويكون كل منهما مقهور للجن، وقد يكون للتزاوج بينهما اتفاق ورضى، وذلك نادر جداً، وهو محرم شرعاً أيضاً كما ذكرنا، في حالات أندر قد يهجر الإنس الجن الذي يستخدمه على هذا الأمر أي النكاح، . كذلك يرى الإمام محمد على سلامة أن قوله تعالى: «ويوم يحشرهم جميعاً يامشئ الجن قد استكثرتم من الإنس وقال أوليائهم من الإنس ربنا استمتع بعضنا ببعض وبلغنا أجلنا الذي أجلت لنا قال النار مثوكم خالدن فيها إلا ما شاء الله إن ربك حكيم عليم» (سورة الأنعام آية ١٢٨) فيه تلميح عن حال الجن والإنس الذين استمتعوا ببعضهم في شهوة الجنس، وغيرها من الشهوات.

وعندما سئل مالك بن أنس (ت ٧٩٥م) عن رجل من الجن (٣١) يخطب جارية يزعم أنه يريد الحلال . قال : ما

#### الهوامش :

- (١) الدميري، كمال الدين محمد بن مرسى (ت ٨٠٨هـ) : حياة المعبران الكبرى - ج ١ ص ٣٥١، مادة الجن، القاهرة، ١٩٦٥ .
- (٢) ابن أبي الدنيا (الماظف) : الهوائف - ص ٩٥ - القاهرة - ١٩٨٨ .
- (٣) الدميري : حياة المعبران الكبرى - ج ٢ - ص ٢٠ - مصر ١٣٠٥هـ .
- (٤) سورة الأعراف آية ٢٧ .
- (٥) تفسير الإمامين الجليلين - ص ١٩٦ .
- (٦) الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) : فربان والديين - ج ٦ ص ٨٧ - ط ٢ - القاهرة ١٩٣٢ .
- (٧) القزويني (ت ٦٨٢هـ) : عجائب الصلوات - ص ٣٧٤ - ٣٧٣ .
- (٨) ألف ليلة وليلة - المجلد الأول ص ٣ - القاهرة - مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح .
- (٩) ألف ليلة وليلة - المجلد الأول - ص ١١ - ١٢ .
- (١٠) الدميري : حياة المعبران الكبرى - ج ١ ص ٣٤٤ .

- (١١) سورة الأعراف، آية ١٢ .
- (١٢) سورة الأحقاف، آية ٢٩ .
- (١٣) الدميري: حياة الحيوان الكبرى - ج ١ ص ٣٤٤ .
- (١٤) سورة الأنعام، آية ١٩ .
- (١٥) الدميري: حياة الحيوان الكبرى - ج ١ ص ٣٦٣ - والدميري يقول رويانا عن الإمام أبي الحسن علي بن الحسن بن الحسن بن محمد الخليلي - وانتظر: الأعلام للزركلي .
- (١٦) ألف ليلة وليلة - السجل الثاني ص ٦٥ .
- (١٧) سورة الكهين، آية ٤ ، أوضحت التفسير لمحمد عبد اللطيف .
- (١٨) لملاحظ: البيان والبيان - ج ٦ ص ٦٨ .
- (١٩) ابن أبي الدنيا (الحافظ) : لهواتف - ص ١٢٢ .
- (٢٠) شرح السابق - ص ١٢٢ .
- (٢١) الشبلي (ت ٧٦٩ هـ) : آكام المرجان في غرائب أخبار وأحكام الجان - ص ٧٠ - مصر ١٣٥٦ هـ .
- (٢٢) الشبلي: نفسه - ص ٧٠ .
- (٢٣) الشبلي: نفسه - ص ٧٥ .
- (٢٤) الشبلي: نفسه - ص ٧٢ - ٧٣ . وقد روى الحادثة للتدليل على إمكان حدوث المناكحة بين الإنس والجن، وأيضاً الإنجاب .
- (٢٥) ألف ليلة وليلة - السجل الثالث - طبعة صبيح .
- (٢٦) أبو منصور اللخمي: فقه اللغة وسر العربية - مكتبة الصابي - القاهرة - ١٩٧٢ .
- (٢٧) جلال الدين السيوطي: لفظ المرجان في أحكام الجان - مكتبة القرآن - القاهرة - ١٩٨٨ .
- (٢٨) الدميري: حياة الحيوان الكبرى - ج ١ - ص ٣٦٠ .
- (٢٩) الشبلي: آكام المرجان - ص ١٦٦ .
- (٣٠) محمد علي سلامة (الإمام) : حوار حول غوامض الجن - ص ٧٢ - ٧٣ - القاهرة - ١٩٨٧ .
- (٣١) محمود سليم الحوت: في طريق السيثولوجيا عند العرب - ص ٢٢٩ - بيروت ١٩٥٥ ، وورد للشبلي نفسه في الشبلي: آكام المرجان، والسيوطي: لفظ المرجان في أحكام الجان .



# غولة سيوة: الأرملة البكماء

صابر العادلى

من نافذة القبول إن وقوع الموت فى أية جماعة إنسانية، يعود على الأحياء عامة، وأقارب الميت خاصة، بالكثير من القيود والمحظرات والتعريفات التى تزداد صرامتها وقسوتها ومدة سريانها طبقاً لدرجة قرابة الحى بالميت؛ الزوجة، الأبناء، الإخوة، وهكذا. ومن ناحية أخرى يرتفع الحداد بمنزلة الميت من الجماعة - إبان حياته بالطبع - زعيماً كان أو شيخاً ورعاً أو حتى مؤدياً من درجة ما. ولا أظننى بحاجة، هنا، إلى سياقة الأدلة أو الاستشهادات؛ بالرسوم الجنائزية من مصر القديمة حتى جنازة الزعيم عبد الناصر، وتقاليد الحداد المتبع بها حتى يومنا هذا لابعوضها الإيضاح.

«وإذا مات فرد منهم، فإن امرأته تحبس نفسها عن رؤية الناس أربعة شهور قمرية، وتلبس سراويل بيضاء، ويصرح لخدمة صغيرة فقط بأن تحضر لها الأكل والشرب ولا تجالسها، وتسمى المرأة فى هذا الوقت «بالغولة»، وبعد نهاية المدة المعبية ينادى منادى المدينة بأن الغولة فلانة ستخرج للاستحمام فى عين طاموسة فى صباح يوم كذا، فيفقد كل فرد فى داره أو مكانه، ولا يبارحه حتى تنتهى مراسيم الاستحمام، ويعود لمنزلها وتلبس اللعة والرعب أى فرد أو مخلوق يقع عليها نظره قبل إتمام مراسم الحزن، (الجوهري ١٩٤٩: ١٢٣)»<sup>(١)</sup>.

بعد مرور فترة حداد مقررة، تبدأ بالظهور وتنتهى به - كما سنعرض لذلك تفصيلاً - تعود الأرملة إلى طبيعتها، وتصبح وهى لا يخشاها الآخرون، وتعود الكلام، وتستعيد حريتها بانتهاء «الحجر»، وفى كثير من الأحيان، لانعدام من يخطب دوماً ويتخذها زوجة.

وللسويين الأموريين<sup>(٢)</sup> - كما يجدر بنا أن نسميهم - شأنهم شأن أية جماعة؛ لهم فى الحداد عاداتهم التى يلتزمون بها، على أن حداد الأرملة منهم يستحق منا الدرس والبيان. والغريب هو ما درج عليه السويين من إطلاق «الغولة» اسماً على المتمرمة لتوها بيهن. ويبدو أن التسمية - للوهلة الأولى - مجازية، تنفق وما عرفت عن الغيلان من التهامها ابنى الإنسان حياً أو ميتاً. ومع ذلك، فإنه لمن ظاهر الفظاعة ومما يميزه روح التعاطف تشبيه أرملة فقدت لتوها الزوج (البطل) وأب الأطفال، ويأتى عرضة لكل ما يجلبه الموت - موت الزوج - من متاعب وآلام «بغولة». ومن ناحية أخرى، فإن السويين المتطيرين أشد التطير، يسمون جاهدين لحزل الأرملة إلى حد الحجر؛ ويحرم عليها الكلام، وتضع من ألوان معينة من الطعام زاعمين بأنه بالحرمل تحل فى الأرملة روح شريرة لا تألو تلحق الضرر وسوء الحظ والخراب وحتى الموت بكل مانع عليه عينها، سواء كان زرعاً أم ضرعاً، وأن هذه الروح الشريرة تكمن فى عينيها.

## الحجر

بوصول موكب الأرملة إلى بيتها، يغلق درنها باب حجرة أعدت لهذا الغرض تضم ضرورتها. هنا، ستقضى طوال حدادها معزولة، كل صلتها بالعالم الخارجى خادمتها ووصيقتها الزنجية الأصل «الشوشانة».

تقدم «الشوشان» للأرملة الطعام في طبق خاص ولا يشمل طعامها لحماً أبداً. وعدد دخول «الشوشان» على الأرملة حجرتها، فإنها لاتجوز أن تدخلها بوجهها، بل تدخل على الأرملة بظهرها تماشياً لبعيها. ولاتجالس الشوشان الأرملة ولاتتكلم معها. فما يجوز للأرملة الكلام، ولكن للضرورة أحكامها. وهكذا، فإنه في الأحوال التي لا محيص عنها يمكن للأرملة التكلم مع هؤلاء الرجال المحرم عليهم الزواج منها (الجد، الأب، العم، الخال، والأخوة) ويكون الكلام من وراء الباب المغلق.

ولم يعد العزل أو الحداد كما كان في الماضي، أربعة أشهر قمرية، فلقد بات أربعين يوماً في أيامنا هذه<sup>(٤)</sup>.

بعد انقضاء الأربعين على وفاة الزوج، وبدء الحجر في السماء، يخرج منادى سيوه مصحوباً بفلام قارعاً طبله صغيرة طانفين بأرجاء سيوه - البلدة - وأطرافها معلنين خروج «الغولة» فلانة، في اليوم التالي.

في اليوم التالي، يعطى أحد الرجال من أقارب الأرملة سطح بيتها صائحاً قدر استطاعته «الغولة فلانة طالعة».

إن تلك الحلمة من الإعلان والتحذير لهى - بالفعل - من قبيل تحصيل الحاصل، وذلك أن كل رجال سيوه كانوا قد غادروا بالفعل البلدة إلى بساتيتهم، على حين تغلق النسوة الأبواب على أنفسهن وعلى صغارهن.

وتخلو الحواري والطرق المنتظر مرور الموكب بها من الدار إلى العين من كل حى عدا بعض الصبية العابثين الذين يهرولون سابتين موكب الأرملة هاتفين «الغولة جايكم. خُبروا عيالكم. ويظهر موكب الأرملة على الصورة التي عرفناها، ويبدو العويل على أشده وكأن الميت قد خرج هو الآخر لثوه.

## التطهير

يصل الموكب من جديد إلى عين طاموسة وتخلع المرأة زى حدادها وتسلح في العين وتغتسل، وترتدى ملابسها المعتادة، ويرتد الموكب عائداً. وإذا تصادف أن كانت العين المذكورة بعيدة جداً فإن الأرملة الغולה تصطحب إلى عين تحلحرام.

إن حداد أرامل سيوه هو بذاته أهل للاهتمام وجدير بالبحث، خاصة أنه يصعب علينا، إن لم يستحل، أن نجد له نظيراً أو شبيهاً في الثقافات المحيطة بسيوه، سواء منها المصرية إلى الشرق، أو غيرها من ثقافات بربرية إلى الغرب. ونطرح سؤالي، أولهما: ترى ما العقائد المستقرة الكائنة وراء حداد «الأرملة الغولة»؟ وثانيهما: أصل العادة ومنشأها.

هذا، وقد توفر المزيد من المعطيات، بفضل تلك البحوث الميدانية التي نظمها مركز الفنون الشعبية - القاهرة، منذ أواخر الستينيات. وقد شاركت أنا أيضاً بتصويب متواضع فيها، مما يكفل لنا الفرص لتوصيف هذا الحداد الذي إليكم أهم وقائمه:

## تطهير استهلالي

يخروج جثمان الزوج محمولاً على الأكتاف إلى مئذنة الأخير في موكب جنازى قوامه الرجال، لا يلبث عند العصر أن يخرج من الدار نفسها موكب آخر عماده قريبات المتوفى وجاراته يضم أرملة، وقد التحق بخدمتها للكو وصيفة من أصل زنجي تسمى «الشوشان». قبل خروج الموكب، فإن رجلاً من أهلها يعلن من على سطح الدار «الغولة فلانة طالعة، تحذيراً قاطعاً لإخلاء الطريق لموكبها موجه إلى كل هؤلاء المرعوبين من الشر الكامن فيها. وبينما تتوجه الجنازة إلى المقبرة، ويطلب على مشاركيها التسليم بقضاء الله وقدره، وتسودها روح الجلد والصبر، يتوجه موكب الأرملة إلى «عين طاموسة»<sup>(٣)</sup>، ويطلب على الموكب الشعور بالفجيعة والفقد ويطو صوت للنحيب والصراخ ويكاه الميت آخر البكاء.

عند العين، تكلف النسوة الدمع مؤقتاً ريشاً تنزع الأرملة ماتبقى عليها من حلى وأدوات زينة، وتنضو عنها ملابسها كلها، وتغسل في مياه العين بمساعدة «الشوشان»، وتوجهها.

بعد الاغتسال، ترتدى الأرملة ملابس حدادها، والتي على عكس ملابس الحداد في الشمال الإفريقي كله؛ بيضاء، عبارة عن سروال أبيض فضفاض يصل إلى رسي قدميها، وقميص يطول إلى مانتحت الركبتين - وكلاهما عار من أية زينة أو تطريز (البوهري ١٩٤٩: ١٢٣) على عكس ملابس الحياة السيوية السوداء الغنية بتطريز تقليدى على هيئة سرة تلبق منها أشعة، حول فتحة الدوب، ويطلب على التطريز الألوان الحمراء والخضراء والصفراء. تغطي الأرملة رأسها وتخبب عينيها بطرحة كبيرة، ويرتد الموكب عائداً إلى دار المتوفى - ولنا حاجة إلى القول بأن النسوة يعاونن العويل من جديد. ولا يلبق بالأرملة - وكيف؟! أن تنثقت في أى اتجاه.

## الخلاص الخروج من حد الغولة، (٥)

إن لنقصان الحداد، واستحمام الأرملة، وخلعها لملايس جنادها، لا يعني أن خشيئها والخوف منها قد زالا، أو أن روح الشر هي الأخرى قد زالت. إن الخلاص الحقيقي وتحرر الأرملة لا يكون إلا بوقوع الشر والضرب بكان ما. وكما رأينا فإن الجميع انتقوا الشر بتجنبه. وهكذا، فإن أهل «الغولة» لا يخدمون الحيلة والوسيلة للتغريب بغريب يسوقه حظه البائس إلى المرور بدار الأرملة المتديعة فوق سطح دارها ممسكة بقطعة من جريد ملقاة بها على التحس البائس هذا، فإن أصابته الجريدة، فإن روح الشر تزييلها تماماً وتعاود سيرتها الأولى. ولذا لم تسق الأقدار بغريب، فمة فقير يتطوع للهمة نظير أجر ما.

هذه هي وقائع حداد الأرملة من السيويين، والآن ترى ما الذي يدفع السيويين إلى هذا الخوف الرهيب من الأرملة إلى حد تسميتهم لها بالغولة؟ ولأبأس علينا. ولو مؤقتاً. من قبولنا بالتفسير الملحق، أي السيوي، لهذا الخوف، الخوف من عيلا أو لقل الحسد.

يعتقد أهل سيوه كثيراً في الخرافات والسحر والتنجيم في كل أحوالهم ومعيشتهم، فعين السوء دائماً أمامهم، ويخافون الحسد والجن والعفاريت، ويعلقون على أكثر منازلهم وحيواناتهم ونخيلهم ويابيع الشياه ثامناً وتعايرت تمنع الحسد وتضع العفاريت كخافر جمل (خف) أو كرجل ميت أو رأس حمار أو قرني غزال أو قطع مكسرة من الخرفز والفخار ويحمل كل فرد بلا استثناء الأحبة والمعام تقريبا، (الجوهري ١٩٤٩: ١٢٣).

والحسد - دون الدخول في التفاصيل التي لاحاجة بنا إليها - هو الاعتقاد بأن كل ما هو جميل وخصب، كل ما هو فحل، كل ما هو مزدهر مشعر وياق، كل ما هو ناجح جاذب وخلاب، سواء كان إنساناً أم زرعاً أم صنعة أم عتار، عرضة للخراب والعرض والموت والزوال، إذا أصبح موضوعاً لحسد، إذا وقعت عليه عين اشتهاه أو حقد وعبر عن ذلك شفاهاً ولو بسجدة التأوه.

والحسدة عادة، ذو حواجب متصلة، وأسنان مفروجة، ولحي جرداء أعوذ بالله من واحد أجرودي عينه زرق وأسناؤه فروج، (Schlegmann 1910: 1,82).

إن أول الإشارات إلى الاعتقاد في العين والحسد يرجع إلى الألف الثالث قبل الميلاد فيما حوت كتابات مسمارية آشورية بابلية عن السحر وقتها (Kriss & Kriss 1962: 70)

وبعدما عرفت طريقها إلى العرب، وفيما بعد أصبحت جزءاً من التراث الإسلامي.

وجاء إقرار كتب مقدسة لها بالمشروعية وأكسبها مصداقية مطلقة (القرآن الكريم سورة ١١٣) فضلاً عن أحاديث شريفة: «العين حق، إن العين لتضل الجمل القدر والرجل... إلخ» (١).

إن أنجع دواء ضد الحسد هو تجليه وتوقيه؛ وذلك بالظهور في مظهر لا يحسد الإنسان عليه، ولا يثير غيره الآخرين. ولهذا، يظهر أبناء الميسورين في ملايس تدعو إلى الرثاء، ويلبس الصبية من الذكور ملايس أطفال إناث. وتوفر التمايم حماية دائمة وثابتة ضد العين، وكذلك «العبارات» (الفورمولات) ذات الطبيعة المباركة أو السحرية «ماشا الله... إلخ. وإذا وقع الحسد ومرض الإنسان أو الحيوان، فإن ممارسات سحرية تأخذ طريقها لتشخيص العاسد، ثم إخراج عينه.

ولا أسعى، هنا، إلى دراسة الحسد، فهذا موضوع قد استهلك بحثاً. فضلاً عن المراجع الأساسية التي أوردناها. فإن لي أطروحة مستفيضة فيه (٢). إن ما يهمني هنا، هو أن الحسد والقدرة عليه وإثباته ليس صفة تورث أو تكتسب بعد ممارسة أو حادث، ولا يمكن حيازتها بالتدريب أو المران، إنما هو بعض من طبع أو جيلة يولد بها الإنسان.

وهكذا، فإنه لا يكون بمقدورنا القبول بالزعم أن الأرملة قد تحولت في لحظة - لحظة احتضار زوجها - إلى غولة تلك الإنسان بلحظها، وإنه يجب علينا أن نبحث في سبب معقول يجعل الرجال يهربون من طريقها - أولاً عند خروجها الأول لبدء أو استهلال حدادها موجهة إلى العين، ثم عند خروجها الثاني بعد انقضاء الحداد. يجب أن يكون واضحاً لنا أن الرجال هم الذين يتجنبون الأرملة. والدليل على ذلك أن الأرملة لا تخرج وحدها في كلتا المراتين إلى العين، ولكن مصحوبة بكوكبة من النساء من أقارب زوجها وأقاربها، فما بال أولئك النسوة لا يخشين «الغولة» التي تذهب عيناها بالحياة؟ وإذا تزودنا بقدرة على التجريد، نتوصلنا إلى أن جوهر حداد الأرملة هو اعتزالها - أو عزلها (وأعترف أنني أميل - وعندي أسباب - للزعم بأنها تعزل، ولديها هي الأخرى أسبابها، وصبراً) - إن هذا الاعتزال أو الحجر يطول لأربعة أشهر قمرية، وعشرة أيام (في أيامنا هذه ٤٠ يوماً). كما أنه على الأرملة ألا تنكح أبداً، ولاحتي مع وصيفتها التي لا تنجسها. ولكن عند الضرورة فهناك من يمكن للمرأة الكلام معهم (مع الاحتياط الكافي، الباب المغلق - توفيقاً للعين) إن هؤلاء هم أقارب «الغولة» من الرجال الذين تنص الشرائع

من كل ملابسهن، على وجه التقريب، ويطلقن أجسادهن بالجص، ويقضين الشهور الثلاثة الأولى في بيوتهن صامعات، (فريزر ١٩٧٤: ١٢٠).

الحق لو أن فريزر كان مازال حيًا بيننا الآن لاعتبر نفسه غنيًا بتلك المعطيات الجديدة عن «غولة سيوة». وقد يكون هناك من يقول إن مدة الحداد بطولها هذا، هي تأثير إسلامي. وبالتأكيد، فإن سيوة عرفت الإسلام في القرن الخامس عشر على الأقل. (والذين يتوفون منكم ويذرون أزواجًا يتروصن بأنفسهن أربعة أشهر وعشرًا فإذا بلغن أجلهن فلا جناح عليكم...) (سورة البقرة آية ٢٣٤). أي إننا أمام «العدة» هنا بمعنى التثبيت من العمل وبالتالي نسب الوليد المنتظر.

وغرابة ملابس الحداد - بهضاء على عكس كل الثقافات المجاورة - لا بد أنها تطورت من عادة طلاء النساء أجسادهن بالجص. وتكاد نزع أن الذهاب إلى العين استهلالًا للحداد. إنما اقتضته ضرورة الذهاب إلى مكان خلوى ويعيد لطلاء جسد الأرملة أو أجساد الأرمال بالجص.

إن كل افتراضاتنا لا تقف على قدم إذا لم نمارس بإثبات المصدر الذي أخذ عنه السيويون بعادة الحداد الغريبة هذه، والتي تتفق على وجه كبير مع حداد قبائل «كوتو»، هذه من الكونغو.

لحسن الحظ، فإن واحدًا من أهم طرق التجارة المتجه شرقًا وغربًا يمر بالهضبة الليبية إلى سيوة ويحمل اسمًا غربيًا، «مسرب العبيد»، إشارة جلية إلى استخدامه طريقًا لتجارة راجت في أواخر القرن الخامس عشر، مارس فيها العرب تجارة رق أسود نالحة من إفريقيا الغربية عبر هذا المسرب، حيث أصبحت سيوة مركز ترانزيت مهم لهذه التجارة<sup>(٩)</sup>.

إن هذه التجارة تركت بصماتها عريقًا وثقافيًا على السيويين حيث إن الأصول الزنجية يبلغ عددها ثلث السيويين تقريبًا. وقد بدأ ظهورهم في الواحة بشراه بعضهم للعمل في بساتين الأغنياء، والتحقّت الصورة بخدمة الدور، ورويدا رويدا مارس الزنوج الحرف المتدنية (الدنيا) في الواحة: تطهير العينين والمصارف، للجزارة، الحدادة، التجارة، حفر الآبار.. إلخ (Edly 1983: 121 - 125).

ومرور الوقت، فإن الأقلية الزنجية الحاملة لثقافتها كونت - بالتزاوج بينها وبين بعضها أولًا، ثم مؤخرًا مع فقراء - أقلية لها ثقافتها المميزة. ومارست هذه الأقلية شعائرها المستقلة

والتقاليد على عدم الزواج بهم (الجد - الأب - الأخوة - الأعمام - الأخوال) أو لئلا يمتزجوا بالأشياء بمسمياتها، ولتقل: إن التحريم تحريم للاتصال الجنسي مع الأرملة، أو بالأدق محظور على هؤلاء الرجال الذين يمكن أن يقيموا علاقة جنسية بها، محظور عليهم الكلام معها. وثمة معلومة جد مهمة في حالنا هذه، ذلك أن المعجم العبري يفسر أيم وأرمل من جذر واحد على أساس أن الأرملة بكاء؛ لأنها لاتجد من تتكلم معه بعد وفاة الزوج<sup>(٨)</sup>.

طبقًا لكل ما أوردناه، فإننا لا يمكننا أن نقبل بالتفسير السيوي لتعاضد الرجال للأرملة بأنه الخوف منها، على اعتبار أنها أصبحت نجسة مثلاً (كما يبدو عدد الاستهلال بالاغتسال) أو لأنها أمام تطوّر هائل. ليس غريبًا على السيويين - يدفعهم إلى تجنب كل من كانوا طرفًا في عملية الموت، أو لنقل إننا أمام «خشية السحر التماثلي»، القائم على أن النتائج من جنس المقدمات، فإن الأرملة «سوء» يهدد الرجال الآخرين الذين ستأكلهم باعتبارها غولة. وبحسن هذا يسير تمامًا؛ فلماذا لا يتجنبون الأرمال (الذي يتسبب في موت زوجته)، أي إننا أمام أمام التطور من الموت.

ولحقًا، أن أصل العادة - اعتزال الأرملة - إنما هو خوفها هي على نفسها. وأن تجنب الرجال لها أصله الخوف عليها وليس العرف منها. وهذا مناسعي الآن لإثباته. إنه ومهما بدا - شديد الغرابة - زعمي هذا، ذلك لأنه هناك ثلاث عقائد رئيسية قد تدخلت وكادت تتحد كلها في ظاهرة الغولة. فكما بيّنّا، فإن الحسد والإيمان بالعين قديم قدم الشعوب السامية ذاتها - الإيمان بالعين والفراريت والغيلان هو ملمع أساسي لكل ثقافات الشمال الإفريقي (Westermarck 1926: 11)، وبقي خوف آخر لم ينتبه إليه أحد؛ ألا وهو خوف شعب الموت، وهذا هو بيت التقصيد.

وهذا، بحق لنا أن نتساءل: لماذا تلزم الأرملة الصمت مدة تطول أو تقصر بعد وفاة زوجها؟ ألا وهو الخوف من جذب نظر شيخ زوجها الخطير وهذا السبب يطره هرد «بلاكول» في وضوح لا يتابع هذه العادة؛ كما تفسر به قبيلنا، «أما تهجير» و«كابتش»، عادة طلاء الأرملة جسدها بالرماد. فالهدف الأساسي من وراء هذه العادة هو، فيما يبدو إما الرغبة في تصليب الشبح، أو مضايقته وطرده (فريزر ١٩٧٤: ١٢٤).

كما أن الأرمال عند قبيلة «كوتو»، وهي إحدى القبائل التي تسكن الكونغو، يملأ الحداد على أزواجهن مدة ثلاثة أشهر قمرية. وفي هذه الفترة، يحلقن شعورهن، ويجردن أنفسهن



وتصحو حولاً وتسمن النحاف لتزدرهم. وعلى مستوى الحوادث المروية في أيامنا هذه، فإن «الجنية» أمنا الغولة تقول للفتى الأريب الفطن لولا سلامك سبق كلامك، لكنت فرقتك لحملك وعظامك»<sup>(١١)</sup>.

والملمح الثالث المهم للغيلان، وهو ليس من أهمية ثانوية. هو معايشة الغيلان للآدميين وبالممكن جنسياً. وأحياناً أيضاً في صورة لوط. وكل ريف مصر يعرف حشداً من حكايات لا تلتهم - بحزوني عشرات النصوص - عن جنابات - عفاريت مؤنثة، أخت سلوة، غولة، أيا كان الاسم - تلتخب الفحول من الرجال لعلاقة جنسية - ولأن هذه المخلوقات غير آدمية تتصف بالدم ولا تعرف معنى القناعة، تمتد بعد مدة إلى قتل العشير الأسمى، الذي ما يلبث أن يعثر على جثته طافية فوق أسطح المياه أو في الآبار والسواقي أو عند أطراف البلدان بعد استهلاكه جنسياً (حراس والمعادلي ١٩٧٠: ٧٥ - ٧٨).

مع أن الخيال الشعبي لم يترك الغيلان وحدهما في الساحة تصول وتجول. أكلة فعلاً أو رمزاً للإنسان - رأى إنسان، وهناك دائماً الفلاح «العفريت» الذي يظن إلى أن الأتان «الحمار» التي ترعى برسيمه تنتظر لحظة التفرير بالفلاح، عندما يظن إلى أنه إزاء جنية أو غولة - فالحدود هنا مائعة تماماً - يصرع بوضع منجله أو شرشرته في شدة. وهكذا، تفقد قدرتها على اللون والشكل، ومن ثم، يحملها برسيماً ويستخدمها ويعود ظاهراً ملتصقاً وما أن يزرع منجله من شدة حتى تضخم تكبر لتبلغ سطح داره وتهرب، وبالتأكيد فإن هذا يذكرنا بتأبط شر الذي عاد يحمل الفول، ولا بد أن العلاقة الجنسية - بذلك الحوريات الشريرات، خاصة - تشغل الخيال الشعبي أيام إشغال، وإليك هذه الحكاية النمطية.

«يفطن صاحبنا - عشيرنا - إلى أن العلاقة (بالجنية) الغولة قد وصلت إلى نهايتها وأن عليه، ما أمكنه ذلك، الخروج من العلاقة سالماً، فيؤخذ إلى لقائهما عندما تظهر له شعر فاحم كالليل ويشره كالحليب تدير الظلمة وتدعوه إلى المراقبة فيعمد هذا إلى وضع «اللثوت» (وتد خشبي صلب يوضع في نير للحارث وخلفه لنشر إليه الدابة) في حواها (فريجا). وهكذا تقضم الغولة اللثوت، ويهرب فلاحنا الحويط هاتفاً أنه اللثوت اللثوت»<sup>(١٢)</sup>.

والحكاية الأخيرة بالغة الدلالة - وتعتبر عن نفسها - فهي تصف ببراعة الخوف من الفعل الجنسي ومن نتائجه: الاستنزاف، ومازال بعض الآباء من معارف - بالتحديد من تلوانة وسط الدلتا - يمنعون أبناءهم الشبان من النوم مع

بالموت وغيره، والتي بدأ السيويون في الأخذ بها هم أيضاً بالتدريج طبعاً، وليس هناك أبغ من وجود «الشوشان»، الوصيفة أو الخادمة في هذه الممارسة، والتي تشير بجلاء إلى الأصل الإفريقي لهذه المادة (واللفظة مستخدمة على نطاق واسع في مناطق بربرية كثيرة) مشيرة بصراحة إلى زنجي خادم أو وصيف (Boris 1951: 118 - 119).

وليست هذه هي المرة الأولى التي تكتبى فيها طبقات أعلى ثقافات أو ممارسات من ثقافات أدنى. ولذا في دخول الزار إلى مصر مثلاً لذلك، فقد بدأ أول مبادئ في حريم الخديوي حيث نقله خادمت زنجيات، ثم تبنته الطبقة العليا في المجتمع. وبعد ذلك، انتقل إلى الطبقات الدنيا، كما أنه في حالات كثيرة فإن «الكودية» - شيخة الزار - عريقة السكة وغوره من الأسماء يشور غالباً إلى رئيسة أو مشرفة أو ساهرة من أصل زنجي. ويمكن أن نعبّر عن خط تراز: كودية - شوشان. ويبقى سؤال - لا أمك الآن جواباً عليه - ألا وهو، لماذا لم ينتشر مفهوم الغولة في مجتمعات أو ثقافات بربرية أخرى للتحق الزوج بها؟ لا سيما وأن الشوشان تشور صراحة إلى اسم لخادم زنجي خارج سبوة، أيضاً، إنها تلك الخصوصية السورية، ولعل المزيد من المسطيات قد يدعم فرضيتي، ولعله يتال منها ولكن تلك قضية أخرى.

ولايبيق إلا أن نعالج مفهوم «الغيلان»، أو الاعتقاد في وجودها. والمفهوم العام هو أن الغيلان كانت غير آدمية مهولة الشكل هائلة، مذكرها غول ومؤنثها سلوة، والمعتقد أن العامة قد جاءت بالمؤنث «غولة». أما كتب التراث، فنصف الغيلان بالقدره الهائلة على التشكل بالدرجة الأولى، ويولعها بالتهام لحم الإنسان حياً كان أم جثة. وتتصف بالسكر الشديد والداه، أيضاً. وتعتمد الغيلان إلى إضرام النيران في الصحراء فوق التلال لتضلّل سراً الليل لتبطل بهم وتزدرهم. وغالباً ما تظهر في هيئة شيخ جليل يزين المسافرين على وجعتهم، ويجاذب معهم أطراف الحديث الذي عادة ما يتطرق طبعاً إلى الحديث عن العفاريت والغيلان. ويروح الإنسان يصف لرفيق دريه كيف أن الغيلان يعين واحدة ويخصله شعر هائلة تتدلى على وجوههم وأنها في العادة ذات أرجل عذر مشعرة ينتهي بحافر. وهكذا، يحلى الشيخ المهوب مشعراً عن ساقين عذراوتين ملتصقين بحافرين.

والطريف أن المفهوم التقليدي عن الغيلان - وهذا ما يهمننا هنا - انعكس في اللغة، أيضاً، فتقول العامة عن بشع الخلقة فيجها «غول»، ويوصف النهم الشره بأنه «غول عليه، وللهي دماثوثش». وألف ليلة وليلة مليئة بالغيلان التي تنام حولاً

زوجاتهم في لياالي الدخلة وغيرها، ويبدو أنهم ينظمون العلاقة الجنسية تنظيمًا فعالاً على أن قصة اللاتوت ودلائها تكشف تماماً عن «خوف الخصاء» - وأعرف أنني بهذا أجاب حملات استنكار لا يعلم إلا الله مداهما، ولكن ما العيلة ونحن من أبناء ثقافة - يبلغ الحياء فيها حد التحريم لتناول موضوعات بعينها. وإذا أردنا التخفيف من التعجير «خوف الخصاء» فنقل إننا جميعاً مختلون وأن خبرة اللخان هذه شئنا أو لم نشأ، تعيش تحت الورعي، أو تنتهي ركناً من العقل للباطن، ولكنها ما تزال تفعل فعلها، وما اللاتوت - ولأن أخذ هذا جدياً - إلا انعكاساً لخوف تحت الورعي من الخصاء.

والسيويين، شأنهم شأن البربر الآخرين، لا يخشون شيئاً أكثر من خشيتهم للعين والجن وما خرج من معطفها؛ والجن القادرة على التشكل قد تكن الزوجة في صورتها الأرملية، ثم أكلته واستهلكته وأصبحت غولة.

وتصوري هو أن الزنوج من غرب إفريقيا - وهذا ثابت تاريخياً كما أثبتنا - قد نقلوا السيويين ممارستهم التي تكشف عن الخوف من شبح الميت؛ وكثير من الممارسات مازالت باقية بهذا - ظاهرها الرحمة والتكافل، وباطنها الخوف من الميت وإبعاده وترويضه أيضاً، من ذلك ما جرى عليه العرف الساري حتى اليوم بتوزيع ملابس الميت على الفقراء، وليس على أهله من الفقراء، وملابس الميت لا يرتها الأبناء، بل تزرعها أرملة بمسقتها - وحتى هذا في المجر - فقد قدم لي شخصاً «ملابس موتى» على أنها هدايا، من عائلات مجرية وكرواتية وصربية الأصل تربطني بهم علاقات مودة وجوار، والمقصود بذلك، بالطبع، إبعاد كل ما هو وثيق الصلة بالميت، طرده حتى لا يعترف على بيته.

### ألهوامش :

- 1- حرن تاريخ سيوة واسمها النحر: 70 Fakhry 1973: كما أن «راحة آمن»، كما كانت تدعى في أدبيات القرن التاسع عشر وماقبله، للعمل عقب تاريخ من الفسادة غرض الطرف عنه. ولزيد من المراجع عن سيوة El-Adly 1988: 153
- 2- ورد ذكر ثقافة بكيفية وأخرى في أعمال كل من 62-63 Fakhry 1973، وأكيد 1944: 122-131.
- 3- قارئ الجوهري، 1949: 124.
- 4- راجع الجوهري، 1949: 123-63 Fakhry 1973: 62-63.
- 5- شاركه الكاتب في جمع مادة جديدة عن «الفرقة»، كما أن مركز للفنون الشعبية (الأرشيف) يضم المادة التي رواها «لادري حورين» وغيره. انظر أيضاً 204-195 El-Adly 1983.
- 6- انظر البومبارسي، تفسير 93: 755 David & Weill 1939.
- 7- 480-465 El-Adly 1981: Röhbein 1984: يورد في هذا الفصل معلومات عن المجر وترانسلفانيا ورومانيا وغيرها جديرة بتصرف الباحثين العرب عليها وهي في جملتها قريبة من تلك التي نعرف.

وثمة تقليد مهم له دلالاته هو الآخر يمارسه يهود المغرب خاصة؛ فإن الأرملة منهم التي يموت أولادها الولد بعد الآخر يملأ قلبها بالتراب (الزعفراني، 1987: 102). والأمر واضح الدلالة - وهو خوف أن تدعو الميتة إلى العالم الآخر شاباً آخر، أو أنها أكلت أطفالها، واستوجب الأمر ألا تتمكن من فتح قلبها وذلك بحشوه بالتراب. وكذلك يسود الاعتقاد في واحة البحيرة في مصر - ولهم العقائد السيوية نفسها في الجن والعفاريت وغيرها - أنه إذا مات رجل منهم، يستبعه موت شاب، ولهذا يوصنع في قم الميت قطعة من النقد، أو يدفن معه بصلة، أو يندق سماسر حديدية كبيرة عدد رأسه بعد دفنه (13).

وثمة حادثة مهمة يوردها لين (511-510 Lane 1978) عن قصة الولي الميت الذي لا يريد مغادرة البيت إلى قبره، وهكذا يجري تضليله (بتدوينه) بالدوران بسرعة بضعة ثم الانطلاق فجأة به إلى المقبرة؛ أليس هو الخوف من شبح ميت، أو بقايا الخوف؟

وفي سيوة، ألا يمكننا أن نفهم وظيفة الصبي ضارب الطبل الذي يصحب المنادي على أنه مطاردة لروح الميت؛ ليهرب من طريق أرملة متروجة العين؟

إن، وعودة إلى تصورنا، فإن السيويين المتبدلين لتقاليد زنجية أصلها خوف الميت، وبالطبع فهم لا يعرفون منشأ المادة وأصلها، ولا حتى الزنوج أنفسهم ممارسو العادة ولم يجدوا سبيلاً إلى استمرارها إلا بإسقاط معتقداتهم الأصلية عليهم؛ خوف الجن والغيلان، وخوف الحسد؛ فهذا المزج المركب معقد، ولكن من السهل الكشف عن جذوره.

- ٨ - قارن فريزر، الفولكلور، ج ٢. إنني مدين للمالم جيمس فريزر بالتنبيه إلى احتمال هذا الاشتقاق، ومدين للأستاذ الصديق د. لقي شفتول - جامعة أوكسفورد - بمساعدته على استجلاء هذه النقطة. انظر القاموس المبرى (Gesenius 1853: 52 - 53): الأرملة بكاء لأنها لا تجد من تتكلم معه.
- ٩ - انظر الموهري ١٩٤٩: ٢١٤، 125 - 121: El- Adly 1983: عن ظهور المبيد في سور ومكانتهم الاجتماعية والدرج الذي لعبه في الثقافة السبوية. وانظر الخريطة المرفقة: تجارة المبيد (Lombard 1975: 203).
- ١٠ - EI 2078. وعن قدرة الخيول على اللون والشكل، ومطومات أخرى مثيرة انظر: الجاهظ، المبرى ج ٦، ٤٤٧ - ٤٤٩.
- ١١ - راجع أرشيف مركز الفنون الشعبية: حراديت، غولة.
- ١٢ - أول من نهى إلى هذا النمط للمصدق الأستاذ حواس.
- ١٣ - 53: 1974: Fakhry. يورد فخرى أيضاً - المرجع نفسه - صورة بالغة الدلالة لنمط وقد قلب حتى لا يحمل موتى من جديد (سعر تماثلي) وهذا يتكررا بالأرملة التي يحشى فمها بالتراب حتى لا تأكل أولادها وقد صارتوا في حوائها. أما عن وضع صلة مع الميت فيجتمعت أن هذا من بقايا دفن محتقات الميت معه. ولما وضع النقر، فإن Roheim يبررها بأنه أجر الترتي الذي يحمل الميت إلى العالم الآخر عبر نهر.

## المراجع :

- أمين، أحمد، ١٩٥٣، قاموس الماديات والمعتقدات المصرية، القاهرة.
- البيضاوي، تيسير، القاهرة، ١٣٠٥ هـ.
- الجاهظ، كتاب المبرى، القاهرة، ١٣٢٥ هـ.
- الموهري، رافت، ١٩٤٧، أسرار من الصحراء الغربية، القاهرة.
- حواس، عبدالمجيد، وصار المادلي، ١٩٧٠، «البنواير الفولكلورية في البحيرة».
- الفنون الشعبية، عدد ١٧.
- للزعراني، حاييم، ١٩٧٨، ألف سنة من حياة اليهود في المغرب، ترجمة أحمد شعلان وعبدالله أبو العزم - الدار البيضاء.
- فريزر، جيمس، ١٩٧٣، الفولكلور في العهد القديم، ج ٢، ترجمة نبيلة إبراهيم، القاهرة.
- Boris, Gilbert. 1951. Documents linguistique et ethnographiques sur une région du sud tunisien (Nefzaoua) Paris.
- EI2 = The Encyclopaedia of Islam. New edition, edited by H. A. R. Gibb et al. Leiden. 1960.
- El-Adly, Saber. 1981. Az amulet a mai Egyptoman. [التمائم في مصر المعاصرة]
- Budapest
1983. A Siwa-oasis kulturaja. Budapest [ثقافة سيوة]
- 1988. "Tigraht - Tisyahit: The Harvest and Fire Festival in Siwa". The Arabist (Budapest Studies in Arabic) 1, 142 - 157.
- Fakhry, Ahmad. 1973. The Oases Of Egypt. I. Siwa Oasis. Cairo.
- 1974. The Oases Of Egypt. II. Bahriyah and farafra Oases. Cairo.
- Gesenius, W. 1853. Hebrew and Chaldee Lexicon London.
- Kriss, R. & H. Kriss 1962 Volksgebe im Bereich des Islam. Vol. II.
- Amulette, Zauberberformeln und Beschwörungen. Wiesbaden
- Lane, Edward W. 1978. The Manners and Customs of modern Egyptians. London.
- Lombard, Maurice. 1975. The Golden Age of Islam. Transl. By Joan Spencer Amsterdam.
- Röheim, Géza. 1984. A Buvös tükör. Budapest.
- [المرأة للسحر]
- Seligmann, S. 1910 Der Böse Bhck Vol. I. Berlin.
- Westermarck, E. 1926. Ritual and Belief in Morocco. London.

# فنون الأداء الشعبي

عبد الحميد توفيق زكي

وفنون الأداء، هذا، تشمل التمثيل الفكاهي في الشوارع والحارات.. وما يستتبع ذلك من استخدام ملابس تليق بالحكاية على قدر الإمكان، أو ما يجيء في فن (القره قوز)، وهو نمط من أنماط التمثيل غير المباشر.. ويبدو أن هذا المصطلح، في تركيا، كان يطلق على ما نعرفه الآن بفن (خيال الظل). والقره قوز يشتهر بأنه يتوسل بالدمى، وهو نوع من مسرح العرائس المعروف، ولا يختلف عنه إلا اختلاف درجة؛ فهو يحكي مرحلة من مراحل تطور هذا المسرح، وإن كان لا يزال موجوداً في البيئات والمواسم الشعبية.

وقد اتخذ هذا العرض اسم (القره قوز) من الشخصية الرئيسية، التي كانت من قبل، في (خيال الظل) عند الأتراك، وهي شخصية محبوبة عند الجماهير لما تنصف به من الذكاء والحيلة وخفة الحركة، وما يصاحبها من الكلمات والأصوات والببرات، وقد أدى تطور هذا الفن إلى أن تكون الدمى المستخدمة فيه مناسبة لأنماط والأدوار الشعبية، وهي قليلة لا تكاد تتجاوز الثلاث، ويمرّكها شخص قادر على إكساب الحياة في الدمى، وهو بارع، أيضاً، في محاكاة أصوات الشخصيات المعروضة، واستخدام أدوات النفخ والموسيقى كالمزامير؛ لتأكيد الشخصية المعروضة.

ومع أن (القره قوز) في طريقه إلى الانقراض، بفضل وسائل الاتصال الأخرى، كالسينما والتلفزيون ومسرح العرائس، فإن الاسم (قره قوز) ظل محفوظاً في ذاكرة الناس، وهم يضربونه مثلاً لمن يتحرك ككثير بدون فائدة، ويقولون إنه ينهب (القره قوز)؛ حيث إنه يجمع بين الجهد المفرط الصانع والصورة المثيرة لتسخرية.

تضمنت شهادتي هذه، في احتفالية الفنون الشعبية، أجمل ما قرأته في كتب وبحوث أساتذة أجلاء، عن فنون الأداء في عالم الفن الشعبي.

وبداية، أذكر ما لعالم الحكايات الشعبية وضروب القصص الشعبي من أساطير وقصص الخوازيق، وحكايات الأبطال والملاحم للثرية من إرماصات للورع من فنون الأداء الشعبي.. وكما يقول الشاعر الراحل فوزي المثلث:

«يمكن تلخيص مفهوم الحكاية الشعبية بأنها الحكاية للثرية المأثورة التي انتقلت من جيل إلى جيل، سواء كانت مدونة، كأن تظل القصة تروى بواسطة مؤلف نقلاً عن مؤلف آخر، أو اعتمدت على الكلمة المنطوقة التي تنتقل من شخص إلى آخر، بمعنى أن الحكاية تظل تسمع وترى وإضافات أو بدون إضافات أو تغييرات يدخلها الراوي الجديد عليها.

ولاشك أن مقولة الباحث صفوت كمال.. عن الحوادث الشعبية، هي تأكيد وتصور جميل صادق، فهو يقول:

«الحوادث الشعبية من أهم وأقدم الموروثات التي يلدعها الخيال الشعبي، مبعرة عن تخيلاته وتصوراته للحياة خارج ذاته ودخلها.. وتسم الحوادث الشعبية بأنها غنية بالمقولات الفكرية.. وأسلوب النظرة التأملية، التي يرى بها الإنسان وجوده والوجود المحيط به... سواء كان من واقع الحياة، أو مما يتخيل فوق الحياة والطبيعة.

من أعمال احتفالية المجلس الأعلى للثقافة - لجنة الفنون الشعبية، بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على إصدار مجلة الفنون الشعبية.

هناك أيضاً، فن الأداء عدد الأدبيات، كما يسميهم أحمد تيمور باشا، أو الأدبية كما كان يسميهم الشاعر عبد الله النديم، وهم أشبه بخلافة فن الشعراء الهزليين تشاراً في قرية (غودى فير) من قرى (نورمانديا) شمالي فرنسا، وكانوا يتخون بمقطوعات من الشعر قصيرة الفاعول، تشتمل على تمك وسخرية وضحك من الناس، وقد ذاع هذا اللون من الشعر بين الناس في فرنسا.. وتدرج إلى المسارح، واختلط بالكوميديا، وكان من ذلك اللون المعروف، الآن، بين أهل المسرح باسم (الفودفيل)، نسبة إلى قرية (غودى فير) التي كانت منشأ أولئك الشعراء.

ومن الفنون التي اشتهر بها المصريون في مجال للكتابة والإضحاك، ذلك الفن الذي يمدون فيه إلى قلب الأشياء وصرف اللفظ عن معناه الأصلي إلى معنى مغاير، مما يؤدي إلى إهدار الفلاس، كما يقول العلماء عن النكتة، وتحدث به المفارقة التي تثير الضحك. ومن هذا اللون (المقرب)، ذلك الشعر الساخر للضاحك الذي شاع في البوذية المصرية، وكانوا يمدون به إلى معارضة القصاد الشهيرة في الأدب العربي.

نأتي بعد ذلك إلى الرقص الشعبي باعتباره فناً من الفنون التي يندرج على الكثيرين منا تقويمها على أس غنية صحيحة، ومقارنتها بأنواع الفنون الرفيعة الأخرى، وخاصة أن فن الرقص الشعبي، ظل فترة طويلة من الزمن يتخذ بوصفه وسيلة لإثارة الحواس واستهواء الشهوات... ولاشك أنه يستمتع هذا الموضوع، أداء رقص الفسول والفروسيية، وخاصة أن الفسول من أهم موضوعات المأثورات الشعبية، فهي تلعب دوراً مهماً في واقع الحياة اليومية، من حيث إنها وسيلة من وسائل العمل والمالب والدفاع، كما ترتبط الفسول بصفات الشجاعة والبطولة والتلذذ. أما الفروسية فتعبر جماعاً لكل هذه الصفات.

يقول الباحث الراحل أحمد رشدي صالح، عن الألعاب الشعبية، والمهارات الجمسية، والسورك:

إن معظم ألعاب السورك الحديثة، في العالم كله، عبارة عن تطوير للألعاب الشعبية، والمهارات الجمسية، وألعاب الفروسية.

وقبل أن نطرح بالتفصيل هذا الكلام، نحب أن نلفت إلى أن لألعاب السورك كلها، تماثل بمال:

أولاً: أنها ألعاب خارقة للمادة.. أي أنها لا تندرج تحت ما أسميناه بالألعاب البسيطة.

ثانياً: أنها تعتمد على التدريب على القيام بحركات جمسية خارقة للمادة أيضاً.

ثالثاً: أنها تمتزج بفنون أخرى، منها فن التلحيز والرقص والغناء. وهناك بعض الذرة يقوم بحرفة (البهلوان)، وتطلق كلمة (البهلوان) على من يمارس الألعاب الروائية، أو الصبارزة، أو أصال البطولة.. وكان أمثال هؤلاء، يحرصون مهاراتهم في المدن والأرياف. أما في منتصف القرن التاسع عشر، فبدأوا يقتصرون على الرقص على الصبال، وقد يربط أحدهم حبلاً في أعلى

مختلكتين على ارتفاع عظيم من الأرض، ويستعمل الراقص، دائماً، مدارة طويلة؛ ليحافظ على توازن جسمه أثناء السير على الحبل، وقد يصير على الحبل وهو يلبس قبقباً، أو أن يمنع قطعة من الصابون في كل شيء من قدميه، ويصير على الحبل.

انتقل، بعد ذلك، إلى الدراما الشعبية، ويجب أن اعترف بأن كلاً من الأساندين الجليلين، د. عبد الحميد يونس، ود علي الراعي، هما المؤسسان الحقيقيان لموضوع الدراما الشعبية؛ فالدكتور عبد الحميد يونس، قدم اللتائج الأساسية في هذا الموضوع.. وربما لتعدد انتشالاته، وعدم تفرغه للدراما الشعبية، لم يقدم سياقات هذه النتائج، وعلى سبيل المثال، لا الحصر، فقد لفت د. عبد الحميد يونس الأنظار إلى أن (الزار) دراما شعبية؛ لكنه لم يقدم السياق الذي أدى إلى هذه النتيجة.

وكذلك د. علي الراعي، الذي قدم كتابات متعددة، مكرساً جزءاً كبيراً من وقته وحياته لمناقشة كل ما يتعلق بالظواهر الدرامية الشعبية، وتعتبر كتبه بحق – القليلة وذات القطع الصغير – رائدة في هذا الصبال بلا جدال.

ويُعرف رائد الأدب الشعبي الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس (الزار) بأنه كلمة مستعارة من الأمهرية، وقد انتقلت معقدات الضائعة من جنى الزار من العيشة إلى العالم الإسلامي.. ويسود الاعتقاد بأن الجن قد يجسدون – إلى حين – في أبدان بعض الناس. والاسم زار، في بلاد الحبشة نفسها، لا يرجع إلى أصل سامي، ولراجع إلى هذه الكلمة مشتقة من اسم كبير الآلهة الأعظم عند الكوشيين الوثنيين؛ فإنه السماع يعرف في لغة أكر باسم (جار)، وقد أصبح الإله الوثني القديم في الحبشة غريباً حقداً.

ويعتقد الناس في الحبشة أن الزار، الذي يعيش بصفة خاصة في الأتهار والحدائل وغيرها من الصيا الجارية، يمكن طرده من الممسوس باستخدام التام أو للسمائل الشائعة، ويستعمر الزار للإنصاح عن اسمه؛ لأنه يعتقد أن ذلك يفقده قوته، ولا يقتصر على السمائل الخاصة بطرد الأرواح الشريرة واستحسانها، بل تقام طقوس، لإرغام هذه الأرواح على تقمص أجسام أناس جدد، وما أن تقمص هذه الأرواح الشريرة أبدان هؤلاء الناس، حتى يتنبأوا بالقبوب، ويظن القوم أن كل كلمة، أو إشارة تصدر منهم، هي من وحى هذه الأرواح.

والراجع أن الطقوس المتصلة بالزار في مصر، انتقلت إليها في القرن التاسع عشر، واسمها الأمهرى (زار).

أما بخصوص مايسمى بالغناء الشعبي وفنونه، وفنون أدله خاصة، والآلات الموسيقية الشعبية، فإنه يمكننا أن نحصر أنواع الآلات في ثلاثة أنواع، هي، بحسب ظهورها في التاريخ منذ البداية:

١ – الآلات الإيقاعية، وهي التي تحدث أصواتاً بواسطة النقر عليها.

٢ – آلات النفخ، وهي التي تحدث أصواتاً بواسطة النفخ فيها.

٣ - الآلات اللوترية، وهي التي تحدث أصواتاً بواسطة الحزف بالأوتار.

وتتضمن الآلات الموسيقية في تسميتها لعدة أسباب، أهمها:

١ - اسم المادة التي تصنع منها الآلة :

مثل (الورد) ومعداه الخشب، و(الزرق) بالنخع أو الكسر، ومعداه الجلد.. و(القريب) وهي جلد السماء، مفتوحة من جانب واحد، و(الكسيليون): كسيلون معداه، باليونانية، الخشب، وقوف معداه صوت، وبذلك تكون كلمة (كسيليون) معناها (صوت الخشب)، و(القصبية) و(القصبية) آلات زمر عربية، تصنع من قصب الغاب.

٢ - صفة الأداء وكيفيته :

مثل (الدربكة) وتجرع الصنج المتعارف عليه عند العامة بالدربكة، ومثل (جرس) : جرس فلان بالكلام نغم به، و(الدف) الجلب من كل شيء، ومثل (الصفارة) و(الزمار) و (الزمر) و(الزمار)، وكلها ألفاظ عربية واضحة الشغل.

يقول الأديب الراحل محمد فهمي عبد اللطيف، عن العاديين:

«في سبنا كنا نلتقي لروية وسماح (السماح) في موكبه، وهو ينتقل في حارات القرية من باب إلى باب، مخترعاً بأغانيه على نقرات (الدف) في وجد وهيام، فما نزل نسايمه بأبصارنا وأسماعنا، حتى نهاية الشوط، ثم نلتقي عنه، ونحن فرد ما نتمدحه للذاكرة الغضة من قصصه وأغانيه،

وللعاديين، في القرى، مواسم ينتظرونها، ويحتشدون لها، وهي مواسم الحصاد للزرع؛ إذ تكون الدور عامرة، واللغوس قرية راضية، وأبناء القرى أسمع ما يكونون بإكرام كل واقف، وبالصفا لكل قاصد.. حينئذ، ترى موكبه في القرى متواصلة، فلا تشرق الشمس على قرية، إلا وصوت السماح يجلجل في جذباتها.

والعادون لا يعتبرون أنفسهم شعبانين، يطلبون السطاء بالاستجداء والتسول، ولكنهم يقدرون شأنهم أكثر من هذا وأعظم، ويعتبرون أنفسهم أصحاب صناعة شريفة، وأهل مهمة دينية يترجون بها إلى الناس مواقع المبرة والمروعة، والإفادة بقصص الأنبياء، ومناقب الأولياء، وكرامات الصالحين.

وأختم بحلى عن غنائيات الليل، فأقول:

«إن أنغام اللوتية أو المراكبية على مياه النيل، كانت لا شك بداية الغناء في مصر، وكل الأغاني التي ردها المصريون على ضفاف النيل، كانت من وحى النيل وإلهامه، وهبة من هبائه، إنها أغاني اللكاديين، اللذين غنوا مع أنين السواقي، ومع حركات الشادوف، والآلات الرافعة التي تنضف مياه النيل، وغنوا للزرع والحصاد، وهما هبة من هبات النيل... وغنوا وراء القطعان التي تغدو وترجع، وتنبع وتكتثر مما ينحسها النيل، وغنوا في المروج والرياض؛ لأنها هبة من خصب النيل، وغنوا للأرض وخصبها وما تنحقه من نماء».

ولم تكن أغاني الليل مقصورة على وصف العمل الذي يمارسه العامل؛ بل إنها كانت تعبر عما يجول في نفسه أو في خاطره، أو الإحساس التام في حياته، كل ما هناك هو أن يكون نفسها وليدة-؛ مبسجاً مع حركة العمل: فقد يكون... (المراكبي) فوق مياه النيل يجتف ويكتف في جر مركبته، وهو يشد بأغاني الحب والهيام، وقد يكون (الفلح) وراء محراثه يقصب عرقاً وهو يثني، ولكنه لا يذكر الدور والمحراث، وإنما يعبر عما في نفسه من مختلف الأمنى والريغيات.. والصبايا يسمن في جمع القطن، وأصواتهن العلو الشجبة ترد بأغاني الوصال وليلة الدخلة والصباحية، ولا ينكرون شيئاً عن القطن.. إنهن يعبرن عن آمالهن اللذيذة، وهي الآمال التي كانت عادة تتحقق، إذا مجاه القطن بالمحصول الوفير.

وكذلك كانت أغاني الكاديين فوق مياه النهر: إنهم يتحدثون في أغانيهم عن الريح التي تملأ القلاع، وعن مياه النهر المتدفق على مدى الصين، ولكبهم يتحدثون، أيضاً، عن القرية والبلد عن الأحباب، والهلوة على يوم الوصال والوصال، وعن حياة البحر وما فيها من متاع وبهاء.. وكانت كلمات اللوتية، وهم يكافحون تيار النهر المتدفق من الجنوب إلى الشمال بالمجاديف، أو عندما كانت تتوقف الريح فلا تملأ القلع وتكون قوة رافعة للمركب، فيحولون على رفقها بالمزاريق أو بالجر بالبحال، وهم يرددون أنشودة يقولون فيها :

هيا هوب هيا هيا هوب ليصا

وهي كلمات مصرية قديمة، ومعناها الشغل، الشغل، دخلنا المياد، قربنا من القاية.

وقد توسع اللوتية أو المراكبية في هذه الأنشودة فيما بعد... ومازلا يرددونها إلى اليوم، فيقولون:

الهوب الهوب للهوب والهوا شق التوب

الهوب الهوب للهالليب والهوا شق الجلابيب

و «التوب» هو الذهب؛ ويقصدون بذلك بلاد النوبة، ولا يزال العادون واللوتية والمراكبية يرددون هذه الألفاظ، وخاصة في الجزء من النيل بين الأقصر وأسوان.. ولعل القارئ يذكر أن غنائية أحمد شوقي بك (النيل نجاشي) التي لحنها وغناها الفنان الراحل محمد عبد الوهاب، تتضمن بعض هذه التعابير من اللغة المصرية القديمة.

وخاتماً... نذكر أن هناك ما يقال عنه للعب بالعصاية، ويؤكد الأديب صفوت كمال أن هذا هو الاصطلاح الصحيح، وليس مايشاع خطأ بلفظ (الرقص بالعصاية).

وأرى، من واجبي، أن أعني المجلة بعينها الثلاثين، متعدياً لها دوام النجاح، وأثني على الأبطال الذين حملوا على أكتافهم نجاح المجلة طوال أيام الكفاح للماضية.

# أَغْنَى الْحِكْمِ

الحنون ، والزيارة  
والتوديع ، والعودة

الرواة: أم عبدالصبور \*  
حسين عبدالعاطي \*  
جمع وتدوين: محمد حسن عبدالحافظ

- ١- مَا زَيْكَ مَبْدِيْهِ يَا مَبْدِيْةَ النَّبِيِّ      مَا زَيْكَ مَبْدِيْهِ يَا مَبْدِيْةَ النَّبِيِّ  
مَا زَيْكَ مَبْدِيْهِ يَا مَبْدِيْةَ النَّبِيِّ      مَا زَيْكَ مَبْدِيْهِ يَا مَبْدِيْةَ النَّبِيِّ
- ٢- مَا زَيْكَ مَبْدِيْهِ يَا مَبْدِيْةَ النَّبِيِّ      مَا زَيْكَ مَبْدِيْهِ يَا مَبْدِيْةَ النَّبِيِّ  
مَا زَيْكَ مَبْدِيْهِ يَا مَبْدِيْةَ النَّبِيِّ      مَا زَيْكَ مَبْدِيْهِ يَا مَبْدِيْةَ النَّبِيِّ
- ٣- خُدُونِي خُدُونِي وَأَنْتُمْ رَايِحِينَ لِلدَّيْ      خُدُونِي خُدُونِي وَأَنْتُمْ رَايِحِينَ لِلدَّيْ  
خُدُونِي خُدُونِي أَنَا أَشْرِبُ الْمَاءَ الْعَمْرَ      خُدُونِي خُدُونِي أَنَا أَشْرِبُ الْمَاءَ الْعَمْرَ
- ٤- خُدُونِي مَعَكُمْ يَا رَايِحِينَ لِلدَّيْ      خُدُونِي مَعَكُمْ يَا رَايِحِينَ لِلدَّيْ  
خُدُونِي مَعَكُمْ أَنَا أَشْرِبُ الْمَاءَ الْعَمْرَ      خُدُونِي مَعَكُمْ أَنَا أَشْرِبُ الْمَاءَ الْعَمْرَ
- ٥- وَأَبُو بَكْرٍ صَدِيقٌ أَنَا بِمَدْحِ اللَّهِ يَا نَبِيَّ      وَأَبُو بَكْرٍ صَدِيقٌ أَنَا بِمَدْحِ اللَّهِ يَا نَبِيَّ  
وَأَبُو بَكْرٍ صَدِيقٌ أَنَا حَاتِي يَامَهُ الزَّحَامَ      وَأَبُو بَكْرٍ صَدِيقٌ أَنَا حَاتِي يَامَهُ الزَّحَامَ
- ٦- وَأَبُو بَكْرٍ عَمَّهُ أَنَا بِمَدْحِ اللَّهِ يَا نَبِيَّ      وَأَبُو بَكْرٍ عَمَّهُ أَنَا بِمَدْحِ اللَّهِ يَا نَبِيَّ  
وَأَبُو بَكْرٍ عَمَّهُ أَنَا حَاتِي يَامَهُ الزَّحَامَ      وَأَبُو بَكْرٍ عَمَّهُ أَنَا حَاتِي يَامَهُ الزَّحَامَ

٧. مَخَذَهُ قَطْرَيْفَهُ نَجَّخْتُ رَأْسَ الْبَلْبِيسِ مَخَذَهُ قَطْرَيْفَهُ  
مَخَذَهُ قَطْرَيْفَهُ يَا بَخْتِ مِنْ رَاحِ وَزَارِ وَعَاطَا الْوَصَافِيَهُ (١)
٨. مَخَذَهُ قَطْرَايَفِ نَجَّخْتُ رَأْسَ الْبَلْبِيسِ مَخَذَهُ قَطْرَايَفِ  
مَخَذَهُ قَطْرَايَفِ يَا بَخْتِ مِنْ رَاحِ وَزَارِ وَعَاطَا الْوَصَافِيَهُ (٢)
٩. يَا لِحِمَامَارِ يَا بَوْمِي يَا حِمَامَ الْحِمَامِ يَا لِحِمَامَارِ يَا بَوْمِي  
يَا لِحِمَامَارِ يَا بَوْمِي أَنَا مِنْ نَهَارِ مَا تَوَيْتِ وَأَنَا أَتَقَلُّ نَوْمِي
١٠. يَا لِحِمَامَارِ يَا عَيْسَى هَايَا حِمَامَ الْحِمَامِ يَا لِحِمَامَارِ يَا عَيْسَى  
يَا لِحِمَامَارِ يَا عَيْسَى أَنَا مِنْ نَهَارِ مَا تَوَيْتِ وَأَنَا أَتَقَلُّ نَعْمَى
١١. عَلَيْهِ الْكَتَابُ أَنَا بَابُ مُحَمَّدٍ مَلِيحٍ عَلَيْهِ الْكَتَابُ  
عَلَيْهِ الْكَتَابُ يَا شَقَاكَ يَا تَعَبَكَ يَا تَارِكَ الْمَعَادَةِ
١٢. عَلَيْهِ الْقَرَارِيهِ أَنَا بَابُ مُحَمَّدٍ مَلِيحٍ عَلَيْهِ الْقَرَارِيهِ  
عَلَيْهِ الْقَرَارِيهِ هَايَا شَقَاكَ يَا تَعَبَكَ يَا تَارِكَ الْمَعَادَةِ (٣)
١٣. هَجَبِينَ مِنْ هَجَبِيهِ وَالَّذِي شَبَّ فَعَلَكَ هَجَبِينَ مِنْ هَجَبِيهِ  
هَجَبِينَ مِنْ هَجَبِيهِ بِمَا عَشَقَكَ يَا نَبِيَّ وَهَبِ نَصَّ طَبِيهِ (٤)
١٤. جَمَلٌ مِنْ جَمَالِهِ دَا وَالَّذِي شَبَّ فَعَلَكَ جَمَلٌ مِنْ جَمَالِهِ  
جَمَلٌ مِنْ جَمَالِهِ بِمَا عَشَقَكَ يَا الَّذِي وَهَبِ نَصَّ مَالِهِ
١٥. لَوْ أَنَّكَ حَزَزَيْتَهُ وَأَمِيدِي فِي النَّبِيِّ لَوْ أَنَّكَ حَزَزَيْتَهُ  
لَوْ أَنَّكَ حَزَزَيْتَهُ لَوْ أَنَّكَ حَزَزَيْتَهُ لَوْ أَنَّكَ حَزَزَيْتَهُ (٥)
١٦. لَوْ أَنَّكَ حَزَزَايَنْ وَأَمِيدِي فِي النَّبِيِّ لَوْ أَنَّكَ حَزَزَايَنْ  
لَوْ أَنَّكَ حَزَزَايَنْ وَأَمِيدِي فِي النَّبِيِّ لَوْ أَنَّكَ حَزَزَايَنْ (٦)
١٧. يَا بَيْتَ نَبِيِّنَا يَا فَاطِمَةَ فَاطِمَةَ يَا بَيْتَ نَبِيِّنَا  
يَا بَيْتَ نَبِيِّنَا وَالْفَتْحَى الْبَوَابِ لِيَرْكَبِي دَعَايَا (٧)
١٨. يَا بَيْتَ النَّهَامِي أَيْ فَاطِمَةَ فَاطِمَةَ يَا بَيْتَ النَّهَامِي  
يَا بَيْتَ النَّهَامِي بِمَا وَالْفَتْحَى الْبَوَابِ دَا بَوَكِي دَعَايَا
١٩. عَلَى الْمَوْجِ وَصَلَى بِمَا فَرَشَ فَرَشَتَهُ عَلَى الْمَوْجِ وَصَلَى  
عَلَى الْمَوْجِ وَصَلَى هِيَ بَكَانَ فَرَشَتَهُ طَرَحَ تَمَرِجَتَهُ (٨)
٢٠. يَا عَفْشَ الْبُرُوسِي دَا السَّفَرِ مَثَى لِيَكُم يَا عَفْشَ الْبُرُوسِي  
يَا عَفْشَ الْبُرُوسِي دَا السَّفَرِ لِلْجَدْعَانِ تَقْوِينَ الْفَرُوسِي (٩)
٢١. يَا عَفْشَ النَّجَارِ وَالسَّفَرِ مَثَى لِيَكُم يَا عَفْشَ النَّجَارِ  
يَا عَفْشَ النَّجَارِ دَا السَّفَرِ لِلْجَدْعَانِ يَدْوِينَ الْحَجَارِ (١٠)
٢٢. يَا حَلَوَ السَّمِيرَةِ يَا مُحَمَّدَ يَا أَحْمَدَ يَا حَلَوَ السَّمِيرَةِ  
يَا حَلَوَ السَّمِيرَةِ بِمَا شَاهَدْتُكَ فِي الْعَنَامِ وَهَبْلَهُ الْمَعْدِيهِ (١١)
٢٣. يَا حَلَوَ الْأَسْمَامِي يَا مُحَمَّدَ يَا أَحْمَدَ يَا حَلَوَ الْأَسْمَامِي  
يَا حَلَوَ الْأَسْمَامِي بِمَا شَاهَدْتُكَ فِي الْعَنَامِ بِمَقْتَلِهِ السَّلَامِ (١٢)



٢٤. أَنَا بَوْنِي سَمِعْتُهُ نَقَّ طَبْلُ النَّبِيِّ بَوْنِي سَمِعْتُهُ  
بَوْنِي سَمِعْتُهُ يَمَاهَانُ عَلَى مَالِي وَيَبْنِي وَدَعْتُهُ (١٥)
٢٥. فِي تَرْعِيَةِ فِزَارِهِ يَمَّا نَقَّ طَبْلُ النَّبِيِّ فِ تَرْعِيَةِ فِزَارِهِ  
فِي تَرْعِيَةِ فِزَارِهِ يَمَّا هَيَمُوا الْعَاشِقِينَ يَبَاتُوا مَهَارِي (١٦)
٢٦. يَابُو مَنَحْدِيْبِهِ أَيْبَا يَا بَوْرَ السَّفِيرِ يَابُو مَنَحْدِيْبِهِ  
يَابُو مَنَحْدِيْبِهِ يَمَّا قَامُولُكَ الزِّيَادِ عَلَى جَدِّهِ الْهَيْبَةِ (١٧)
٢٧. يَابُو أَرْبَعِ مَنَاحِنَ هَيَا يَابُو السَّفِيرِ يَابُو أَرْبَعِ مَنَاحِنَ  
يَابُو أَرْبَعِ مَنَاحِنَ يَمَّا قَامُولُكَ الزِّيَادِ عَلَى جَدِّهِ دَاهِلُ
٢٨. مَاهَانِ عَلِيَا وَالنَّبِيِّ يَا بَايَا مَاهَانِ عَلِيَا  
مَاهَانِ عَلِيَا يَمَّ يَلْفُكَ حَوْنُكَ يَرْدُكَ عَلِيَا (١٨)
٢٩. مَاهَانِ عَلِيَا وَالنَّبِيِّ يَا بَايَا مَاهَانِ عَلِيَا  
مَاهَانِ عَلِيَا يَمَّ يَلْفُكَ حَوْنُكَ يَرْدُكَ عَلِيَا
٣٠. مَلَّتْ عَ الْوَسَادَةِ فِي مَقَامِ الْغُلَامِينَ مَلَّتْ عَ الْوَسَادَةِ  
مَلَّتْ عَ الْوَسَادَةِ قَالْ وَلَدَهَا الْكَبِيرُ كَرَا أَمِي زِيَادَهُ (١٩)
٣١. مَلَّتْ عَ الْحَوِيَّةِ فِي مَقَامِ الْغُلَامِينَ مَلَّتْ عَ الْحَوِيَّةِ  
مَلَّتْ عَ الْحَوِيَّةِ يَمَّا قَالْ وَلَدَهَا الْغَزِيْزُ كَرَا أَمِي عَلِيَا (٢٠)
٣٢. سَلَبَهَا سَلَابِلُ بِيْرُ زَمْرَمَ يَا خَوِيْ سَلَبَهَا سَلَابِلُ  
سَلَبَهَا سَلَابِلُ كُلْ شَوْرَ بَايَةِ مِنْهَا دَوَا لِّلْمَسَافِرِ (٢١)
٣٣. سَلَبَهَا حَرِيرِيْ بِيْرُ زَمْرَمَ يَا خَوِيْ سَلَبَهَا حَرِيرِيْ  
سَلَبَهَا حَرِيرِيْ كُلْ شَرَابِيَةِ مِنْهَا دَوَا لِّلْمَلِكِيْلِ (٢٢)
٣٤. ثَلَاثَهُ وَيَكْرَهُ يَا جَمَالَ النَّبِيِّ ثَلَاثَهُ وَيَكْرَهُ  
ثَلَاثَهُ وَيَكْرَهُ يَمَّا حَوْنُوا الشَّرْبِ عَلَى عَدِّ خَضْرَا (٢٣)
٣٥. ثَلَاثَهُ وَيَجِيْبُهُ جَمَالُكَ يَا نَبِيْ ثَلَاثَهُ وَيَجِيْبُهُ  
ثَلَاثَهُ وَيَجِيْبُهُ يَمَّا حَوْنُوا الشَّرْبِ عَلَى عَدِّ نَبِيْنَا (٢٤)
٣٦. ثَلَاثَهُ وَقَبْعُوْدُ يَا جَمَالَكَ يَا نَبِيْ ثَلَاثَهُ وَقَبْعُوْدُ  
ثَلَاثَهُ وَقَبْعُوْدُ يَمَّا حَوْنُوا الشَّرْبِ عَلَى عَدِّ مُحَمَّدِ (٢٥)
- \* \* \*
٣٧. زَعَقَ فِ الْمُوَلَّدِ يَا بَابُو السَّفِيرِ زَعَقَ فِ الْمُوَلَّدِ  
زَعَقَ فِ الْمُوَلَّدِ زَغَرِيْ زَغَرُوْتَهُ كَرَامَهُ لِمُحَمَّدِ (٢٦)
٣٨. زَعَقَ فِ الْهَجِيْبَةِ يَا بَابُو السَّفِيرِ زَعَقَ فِ الْهَجِيْبَةِ  
زَعَقَ فِ الْهَجِيْبَةِ وَزَغَرْتُوا زَغَرُوْتَهُ لَزَايِرِ نَبِيْنَا
٣٩. وَجَنِبَ الْعَمِيْرُ وَابْنُ يَقُوْلُ لَحْجُوْجُ وَجَنِبَ الْعَمِيْرُ  
فِي جَنِبِ الْعَمِيْرُ يَقُوْلُ النَّبِيُّ يَا عَاشِقَهُ تَمُوْدِيْ (٢٧)
٤٠. فِي جَنِبِ الْمَغَارَةِ يَا عَاشِقِيْنَ النَّبِيِّ فِي جَنِبِ الْمَغَارَةِ  
فِي جَنِبِ الْمَغَارَةِ يَقُوْلُ النَّبِيُّ يَا عَاشِقَ تَعَالَى

- ٤١- حَرِّمَ بِالْعَبَايَةِ فَوْقَ جَبَلٍ عَرَفَاتٍ حَرِّمَ بِالْعَبَايَةِ  
حَرِّمَ بِالْعَبَايَةِ يَقُولُ وَلِيَكُنْ سَلَامَتُكَ يَا بَا (٦٨)
- ٤٢- حَرِّمَ بِالْعَبَايَةِ فَوْقَ جَبَلٍ عَرَفَاتٍ حَرِّمَ بِالْعَبَايَةِ  
حَرِّمَ بِالْعَبَايَةِ يَقُولُ وَلِيَكُنْ سَلَامَتُكَ يَا عَيْنِي (٦٩)
- ٤٣- يَا هَاوِي الْجَزِيرَةِ يَا حَمَامَ الْحَمَا يَا هَاوِي الْجَزِيرَةِ  
يَا هَاوِي الْجَزِيرَةِ وَيَلُونِي النَّبِيُّ فِ أَنْهَى قَبِيلَهُ (٣٠)
- ٤٤- يَا هَاوِي الْجَزَائِرِ يَا حَمَامَ الْحَمَا يَا هَاوِي الْجَزَائِرِ  
يَا هَاوِي الْجَزَائِرِ وَيَلُونِي النَّبِيُّ فِ أَنْهَى قَبَائِلِ (٣١)
- ٤٥- فِ أَنْهَى قَبَائِلِ يَا عَائِشَةَ النَّبِيِّ فِ أَنْهَى قَبَائِلِ  
فِ أَنْهَى قَبَائِلِ فَاطِمَةَ مِنْ غَرَبِ وَرَأْسِهِ السَّكَايِرِ
- ٤٦- وَأَنَا كُنْتُ نَائِمٌ وَشَاهَدْتُكَ يَا حَاجِجٌ وَأَنَا كُنْتُ نَائِمٌ  
وَأَنَا كُنْتُ نَائِمٌ وَرَأَيْتُ النَّبِيَّ دَمْعُهُ هَنَائِمٌ (٣٢)
- ٤٧- وَقُولِي عَلَيْهِمْ يَا بَشِيرَ الْهَبَا وَقُولِي عَلَيْهِمْ  
وَقُولِي عَلَيْهِمْ دَا طَبِيبِينَ وَالنَّبِيَّ يَا شَوْفِي إِلَيْهِمْ
- ٤٨- نَعَا وَدَعُونِي يَا لِي حَاجِجِينَ نَعَا وَدَعُونِي  
نَعَا وَدَعُونِي خَاطِرِي أَوَّلَ النَّبِيِّ وَنَعَزَمَ عِوَنِي (٣٣)
- ٤٩- خُذْ الْكُشْكُ كُلَّهُ وَارْزُقِ النَّبِيَّ خُذْ الْكُشْكُ كُلَّهُ  
خُذْ الْكُشْكُ كُلَّهُ فَوْقَ جَبَلٍ عَرَفَاتٍ وَطَلَعَتْ أَبْغَهُ (٣٤)
- ٥٠- خُدُونِي مَعَكُمْ يَا رَاجِحِينَ لِلنَّبِيِّ خُدُونِي مَعَكُمْ  
خُدُونِي مَعَكُمْ أَنَا صَدَقَ النَّبِيُّ وَأَسِيرُ فِي هَوَاكُم
- ٥١- وَعِشْعَشَ لَيْبَتُهُ وَأَحْمَامَ الْحَمَا وَعِشْعَشَ لَيْبَتُهُ  
وَعِشْعَشَ لَيْبَتُهُ يَا لِي زَائِرَ النَّبِيِّ قَوْلِي أَلَى رَيْتَهُ (٣٥)
- ٥٢- مَا هَايِنَ عَلَيَّهَا وَالنَّبِيَّ يَا بَشِيرَهُ مَا هَايِنَ عَلَيَّهَا  
مَا هَايِنَ عَلَيَّهَا أَلَا نَخْلُكُكَ نَدْوَرُ عَلَيَّهَا
- ٥٣- مَا هَايِنَ عَلَيَّهَا وَالنَّبِيَّ يَا بَشِيرَهُ مَا هَايِنَ عَلَيَّهَا  
مَا هَايِنَ عَلَيَّهَا أَلَا غِيَابَ الْقَمَمَرِ نَدْوَرُ عَلَيَّهَا
- ٥٤- رَمَى الْفَيْحَمَ زَائِدٌ يَأْنِيَارَ السَّيْفَرِ رَمَى الْفَيْحَمَ زَائِدٌ  
رَمَى الْفَيْحَمَ زَائِدٌ وَطَلَّ مِنْ شَرْقِهِ لَقَى نَوْرَهُ قَائِدٌ (٣٦)
- ٥٥- مَالِ الْمَوْجِ عَالِي يَارَيْسَ الْفَلْبُورِ مَالِ الْمَوْجِ عَالِي  
مَالِ الْمَوْجِ عَالِي مَا تَخَافُوا يَا حَاجِجٌ دَا رَيْسَ قِرَارِي (٣٧)
- ٥٦- مَالِ الْمَوْجِ مِضْلَمٌ يَارَيْسَ الْفَلْبُورِ مَالِ الْمَوْجِ مِضْلَمٌ  
مَالِ الْمَوْجِ مِضْلَمٌ مَا تَخَافُوا يَا حَاجِجٌ دَا رَيْسَ مِضْلَمٌ
- ٥٧- يَرْجُو فِي جَرِيمَةٍ وَطَلَعَتْ الْيَدِيمِ يَرْجُو فِي جَرِيمَةٍ  
يَرْجُو فِي جَرِيمَةٍ وَطَلَعَتْ الْيَدِيمِ كَرَامَهُ لَيْبَتُنَا

- ٥٨- يَرْبُوحُ فِى جِهَتِهِمْ يَظْلَعَتِ الْبَيْتَيْنِ يَرْبُوحُ فِى جِهَتِهِمْ  
يَرْبُوحُ فِى جِهَتِهِمْ وَالْمَلِكُ يُولَى الشَّهَادَةَ كَرَامَهُ لِمُحَمَّدٍ
- ٥٩- يَأْخُوضِيَا مِنْ أُمِّي يَنْهَارَ الْمَفْرِ يَأْخُوضِيَا مِنْ أُمِّي  
يَأْخُوضِيَا مِنْ أُمِّي مَسَافِرِينَ لِلْبَيْ يَمْطَرُحُ يَقُولُ (٣٨)
- وَمَطَرُحُ يَقُولُ مَسَافِرِينَ لِلْبَيْ وَمَطَرُحُ يَقُولُ
- ٦٠- عَلَيْهَِا غَرِيبُ قُبَيْتِكَ يَنْبِي عَلَيْهَِا غَرِيبُ  
عَلَيْهَا غَرِيبُ وَإِنْ يَقُولُ لِلْبَيْ يَمَا الصَّبْرُ طَيْبُ (٣٩)
- ٦١- عَلَيْهَِا دِمَامُهُ قُبَيْتِكَ يَنْبِي عَلَيْهَِا دِمَامُهُ  
عَلَيْهَا دِمَامُهُ وَإِنْ يَقُولُ الْمُشْتَقَاقُ يَمَا الصَّبْرُ يَامَا (٤٠)
- ٦٢- يَاعَاشِقُ نَيْبِنَا وَعَ الْبَزِيْبِينَ يَاعَاشِقُ نَيْبِنَا  
يَاعَاشِقُ نَيْبِنَا وَاحْمَدُ الْمُصْطَفَى عَ الْبَابِ نَائِبِنَا (٤١)
- ٦٣- اِدْنَيْسَى لَأَمَارِهِ يَالْبَيْ زَائِرِينَ الْبَيْسَى اِدْنَيْسَى لَأَمَارِهِ  
اِدْنَيْسَى الْأَمَارِهِ أَنَا قَاطِمُهُ مِنْ غَرِبِهِ وَرَاحَتُهُ السَّيَّارَهُ (٤٢)
- ٦٤- مَاعِزُزَّاشِ هَدِيْهُ وَالْبَيْسَى يَارَلَدِيْ مَاعِزُزَّاشِ هَدِيْهُ  
مَاعِزُزَّاشِ هَدِيْهُ عَسَاوَرُهُ دَخَلَتْكَ تَحْسُورُ عَلَيْهَِا
- ٦٥- مَاعِزُزَّاشِ عَقُودُ يَأْسْتَبَازُ أَحْمَدُ مَاعِزُزَّاشِ عَقُودُ  
مَاعِزُزَّاشِ عَقُودُ الْآ وَظَلَمْتُكَ عَمَارُ الْبَيْتِ (٤٣)

## الهوامش والتعليقات :

(٥) المقطوعات من (١) إلى (٣٦) جميعها الباحث من المودة (أم عبد الصبور) . شهرتها (أم صبور) - عمرها ٤٩ عاماً، لم تتلق تعليم، متزوجة ولديها ثلاثة أولاد، تعيش بقرية (بلى حسين) شمالى مدينة أسوط، نذكر هذه النصوص من أغاني الحجاج في الحالات العائلية فقط، وقد نطمت أدائها بعد أن حج والدتها، وثلاثة من إخوتها الكبار، وبعض الأقارب، وسجل لها الباحث هذه المقطوعات، وغيرها، بتاريخ ١٥ يناير ١٩٩٣ .

(٥٥) المقطوعات من (٣٧) إلى (٦٥) جميعها الباحث من للاروى (حسين عبد الماطى) . انظر المقطوعات الخاصة به فى العدد رقم ٤٩ من مجلة الفنون الشعبية - تاريخ الجمع: ٢ فبراير ١٩٩٤ .

(١) زينك والى مصطفى: أى ملك، بامدينة للمصطفى .

(٢) زليكمكان مصطفى: أى ملك مدينة المصطفى، والى: ليس هناك ما يضاهى مدينة الدنى (صلم) .

(٣) أنا حائى يامه الزحمان حائى: حائه: أى أهن إلى . والى: إتنى أهن أى إلى زحام الحبيب .

(٤) قطيفة: نوع من أنواع القماش السميك لقطيفة الأثاث، له ويرة ناعمة ولأمانة . ونشير - هنا - إلى أن حرف (القاف) ، فى كلمة قطيفة أو قُطَاف، أو أية كلمة تحوى على هذا الحرف، تنطق مثل حرف (الجيم) فى مدينة القاهرة وبعض مناطق الوجه البحرى، أو تنطق - بالصورة نفسها - مثل حرف الـ (ك) الفارسى . وقد فضلنا فى تدوين هذه النصوص أن نكتب هذا الصوت بصورة حرف (القاف) ، وليس بصورة حرف (الجيم) ، على غير ما نرى فى نصوص كثيرة جمعت من رواة الصعيد، فحرف (الجيم) نفسه - المصطلح - يكتب جيماً . ومن ثم، فضلنا أن نشير إلى فروق النطق والأصوات بينهما، متناً للالتباس، واستناداً إلى مبدأ موزاه أن اللهجة القاهرية ليست العرج أو المعيار الذى نفيس به اللهجات الأخرى، خاصة للهجة الصعيدية . واستبعدنا - كذلك - أن نخرج عن نطق حرف القاف فى الصعيد بصورة الـ (ك) الفارسى، على نحو ما نرى فى تدوين بعض النصوص ، التى تنطق فى الخليج والعراق غالباً . وأخيراً، فإن هناك مشكلة كبيرة فى كيفية تدوين النصوص الشفاهية بلهجتها المختلفة، وتتحقق، وبالتالي، أن نقب أسماؤها، ونأملها كثيراً .

(٥) عاظم الروصاف: عاظم: أى أعطى . الروصاف: الأوصاف أو العلامات .

(٦) القرارية: الترامة .

(٧) هجين: اسم من أسماء الإبل، وفي هذه النصوص كثير من مفردات وأسماء الإبل، والملاحظ، في مصر على وجه الخصوص، أن الألفبة الشعبية الخامسة بمناسبة الحج والزيارة تتميز بوزود. هذه الأسماء (جمل، قعود، بكرة، مطوية، مولد، هجين، صهوة،... إلخ)، تنظر، على سبيل المثال، المقطوعات رقم ١٣، ١٤، ٢٤، ٣٤، ٣٦، ٣٨؛ ذلك لأن الإبل وسيلة الركوب العربية الأولى في الرحلات الطويلة قبل الإسلام، وبعد الإسلام أيضاً، حيث كانت تنقل المصعج من شمال إفريقيا إلى الجزيرة العربية عبر مصر.

فمنلاً عن كون (الجمل) عنصراً مهماً له ليعكس حالته ودلالته وتشكيلاته ورموزه وتاريخه في السائورات الشعبية العربية بصفة عامة. وقد استوعب هذا النوع، من أنواع الألفبة الشعبية، عنصر (الجمل) - ومفرداته - بصورة واضحة؛ نظراً لارتباطه بالسفر والانتقال إلى أماكن بعيدة كانت مثل حلم وخيال للذاكرة الجماعية، في مصر على وجه الخصوص، وشكلت كذلك الوسائل الأخرى، مثل (الركاب، الظنون، بهور السفر... إلخ). ننظر المقطوعات رقم ٢٧، ٣٠، ٣١، ٣٧، ٣٨، ٥٥، ٥٦، ٥٧؛ نظراً لطبيعة السفر عن طريق البحر. وعلى هذا الأساس، ونكر الزاوي، اسم مدينة جدة الساحلية التي يتم الوصول إليها عن طريق البحر الأحمر، مثال ما ورد في المقطوعتين ٢٧، ٣٠. أما الطلحة والانتقال عن طريق البحر، فيندر. أو يندم. ذكرها في هذه النصوص؛ إذ لم تسلمها بها الجماعة في غنائها الشعبية بعد. وظلت (الإبل) الوسيلة التاريخية المصونة والمهومة في هذه النصوص وغيرها. من جانب آخر، يلمس نكر (الإبل) - ومفرداتها وأسمائها - مع ذكر الألبا ووزود الماء، على نحو ما نلاحظ في المقطوعات رقم ٣٥، ٣٦، ٣٧. ويصل هذا، على كل حال - بطبيعة حياة البداوة والصحراء، وهذا اللازم فراء حمارنا في مواضع كثيرة من الأنواع الأدبية الشعبية.

- وما عتقت يا بني: عندما - أو كثيراً ما - عتقت أيها النبي.  
- وهب نص طينة: منهي بصف ما يملك من أرضه الزراعية من أجل زيارة النبي (صلى الله عليه وسلم).  
- والنبي طينة: طينة: أي أرسل إليه. ومحلها أحياناً، في مواضع أخرى: طلب حضوره، وتنطق أحياناً، شطحة.  
(٨) أو تلك حزيدي: الحضي هنا: لولا أن الحزن يأسرني ويمعني من الفرح وإطلاق الزغاريد، بسبب صوت عزيز أو قريب، لامتدحت للنبي وحنيت الزغاريد، وفرحت بالصورة التي تلقى به.

(٩) يابن نبينا: يا نوبة الرسول (والمقصود بها فاطمة).  
- لوبكي دعينا: أي دعانا أبوك للزيارة.  
(١٠) بما فرش فرشته: أي عندما فرش فرشته.

هيا بكان فرشته طرح ترحمة: بكان أي مكان بلهجة الصعيد، والسعي: أن المكان ملأه الصبر براحة نمر الحنة.  
(١١) باعشل البروي: المقصود بالبروي أرواق نبات القمح، وعش البروي: أي هذه الأرواق بعد جفافها، ويطلق هذا التعبير عند التهمك على الشخص الذي ليس له فائدة أو أهمية.

(١٢) باعشل الدجاجة: أي تشاره الخشب، وهو تعبير يطلق للتفليل من الشنن شاماً مثل (عش البروي).  
(١٣) السمية: التسمية، والسعي: باعشل الاسم والسمت والسندر.

(١٤) بما شامدوك: بما: إما أن تكون بمعنى (عندما) أو (لما) أو (حين)، وإما أن تشمل معنى لكثرة، أي كثيراً ما. والمراذفات جميعاً ومحتلها للنص.  
- لاسامى: الألباسى، جمع اسم.

(١٥) ويحيى ودعته: أي تركت دارى، ومالي: نظية نداء الحج، ووزارة الرسول.  
(١٦) في ترعة قزارة: قزارة قرية من قرى مدينة القويسية التي تقع شمالي مدينة أسويط. ونذكرنا اسمها بإحدى بطون القبايل

الشهيرة في الجزيرة العربية. وكثير من القرى الموزعة في محافظة أسويط تنسب اسمها إلى قبائل عربية، أو إلى فرد ذي جذور عربية هاجر واستوطن المنطقة، مثال ذلك قرى: قزارة، بني يحيى، بني زايد، عرب الشيخ صالح، بني هلال، في مدينة القويسية. وقرى: بني عدى، نجم سهران، الصابدة في مدينة منطوط. وقرى: بني سمين، أولاد علي، نزلة عبد الله، في مدينة أسويط. وقرى: عرب الأظارة، عرب مطور، بني مر، عرب للشابلة، أولاد إبراهيم، أولاد سراج، في مدينة أبودب. وقرى: بني يحيى (بحرى) في مدينة ديروط. وقرى: المعقل البحرى، المعقل القبلى، الزهايرة، للوايزة، الجافرة في مدينة البدارى. وقرى: بني سمع، القويصة، البلايزة، هي مدينة أبونيج. وقرى: أولاد محمد، والشابية قبلى، قسامة بحرى، الزاوية، في مدينة الغنايم. وقرى: نزلة أبو عدنان بمدينة ساحل سليم، هذا على سبيل المثال، ونأمل أن تقدم محاولة ديموقراطية دقيقة لمحافظة أسويط في فرصة لاحقة.

(١٧) بما قاموكك الرياد: بما، هذا، بمعنى (كثيراً ما)، والرياد أي الترحال.  
(١٨) من يخالق بكهنة: أي عندما يشاء الله أن تتم مراسم الحج.

يريدك عليا: أي تعود إلى سالمًا.  
(١٩) مفت ع الرابدة: مفت: أي، ملأت وانفرت.

كرامى زيادة: الكرا: أي الأجر والمعاملة. والسعي: أننى لجر كثيراً وعطاءً متضاعفاً بمناسبة حجة والذنى.  
- الظنون: وبهور البحر، وهي - في الأصل - سفينة لنقل البضائع.

(٢٠) مَتَّعَ الحوية: الحوية قرص من الفصائل تضمه السجدة فوق رأسها لتحمل عليه البلاص، أو لية أقال.  
(٢١) ملها سلاسل: الساب جمع سلة، والسلة أي الحبال، والمعنى أن حبال بحر زمزم من السلاسل المحدودة.  
- شويابة: شربة الماء.

(٢٢) ملها حريري: أي حبال من الحرير.  
(٢٣) بكرو: للناقة الصغيرة الفكر التي لم تد بعد.  
- عد حضرا: للعد، أي: البكر.  
- وما حردوا لشرب: حرد أي (نقته إلى) أو (مر على).

(٢٤) هجبة: أنثى الجمل (الذكر: هجين)، وهو جمل منقح السبق وركوب الأفراد، ولا يحمل أقالاً.

(٢٥) قرد: ذكر الجمل الصغير الذي يقل عمره عن عامين.

(٢٦) المرد: هو الجمل المصري الأسيل، المرد في مصر.

- كرامة لعمد: أي اعتزازاً بمحمد (صلم).

(٢٧) وإلى يقول للمصحيح: إيش أي: ماذا، أو حيث.

(٢٨) ولده: تصغير وده، أي لده الصغير.

- بألبا: بألبى.

(٢٩) السديري: لباس يشتهر به أهل التريف والمصمود، وهو بدون أكمام، يدهن بقماش الدبلان الأبيض، ويصل الجزء الأمامي بلوح خاص من القماش، مقم، ناعم الملمس، يسمى قماش السديري، ويلف حول الرقبة، وفي المنتصف، نوع من الخيوط السمكة يسمى (القشان)، كما أن أزواره مصورة من هذه الخيوط أيضاً، ويلبس السديري تحت الجلباب، لاسيما النصف، ويحدرى. في القالب، على جنوب خاصة للمحافظة وللنقود والسلاح (إن وجد). ويفضل في السديري أن يكون سمكاً وملاصاً للجسم، لا أن يكون واسعاً أو ضيقاً.

(٣٠) باغارى الجزيرة: بامن نهري الجزيرة للحرية، أوتحسن إلى زيارة أماكنها المقدسة.

(٣١) رواخه الشاير: يقصد بالشاير - هنا - كسرة الكعبة.

- في أنهي قبايل: من أي القبائل.

(٣٢) وبيت النبي: أي رأيت النبي في المنام.

- دموعه غزار: دموعه غزار.

(٣٣) تما ودعوى: تما (= تماوار) أي أقدموا للدعوى.

(٣٤) هناك صورة أخرى لهذا الدور:

خُدُ الكُتُكُ كَلَّةُ      وَأَن نَوَيْتَ عَ السَّيْرِ      خُدُ الكُتُكُ كَلَّةُ  
خُدُ الكُتُكُ كَلَّةُ      عَدَّ حَرَمَ النَّبِيِّ      لَقَعْدَ يَلِيهِ

- انظر نماذج لأغنية الحجاج في: د. أحمد على مرسى، الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٦٥ - ٢٦٧. وكذلك لأغاني القدس: ص ٢٦٨ - ٢٦٩.

وتنظر تعليقات شكل ومضمون ووظائف هذا النمط ص ١٤٧، ١٤٨، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ١٠١، ٢٠٢، ٢٠٣ من الكتاب نفسه. وجدير بالذكر أن هذا النوع من الأغنية الشعبية (أغاني الحج، والقدس) يحظى جمعه ودرسه للمرة الأولى إلى الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى في هذا الكتاب.

(٣٥) وعشش لبني: أي صنع عشاً لنفسه، واستقر فيه.

- فوالى على ربه: صف لي ما رأيت.

- وطل من شره: أي نظر ناحية الشرق، أو من ناحية الشرق إلى ناحية أخرى.

(٣٦) لقي نوره قائد: أي وجد متواهاً منوهاً.

(٣٧) داس قراري: ريس قراري، أي: بحار متمكن.

(٣٨) ومطرخ وتوالى: مطرخ، أي: مكان.

(٣٩) عليها غريب: لغريب نوع من الطيرى للنفوزة.

(٤٠) عليها دمامة: دمامة: دمامة.

- ياما: كثير.

(٤١) ناديا: ناديا.

(٤٢) ادوني لامارة: اصطروني للملاحة.

(٤٣) يا أسدأ أحمد: يذكر قراري اسم الجامع في سياق هذه المقطوعة الأخيرة، انطلاقاً من معرفة لراوى بالاسم الذي يشتهر به الباحث (أحمد عبده). وفي المزمع، فإن هذا السلك يديه كثير من الرواة مع الجامعين، أو المصممين والمثقفين، في البداية أو الختام.

# نصوص بدوية

محمد فتحي السنوسي

## صوب خليل والعلم

الشعر البدوي هو أحد أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ويختص بإبداعه أبناء البادية. وللشعر البدوي في منطقة الساحل الشمالي الغربي لمصر أنواع متعددة وهي: المجرودة، صوب خليل، أغاني العلم، الشتاوة، قول الأجراد، التقدير، الشبابة، طق العصا، ضم القش، أغاني الذش، الداء. وتعتبر أغاني صوب خليل وأغاني العلم من أشهر فنون الشعر الشعبي البدوي وأكثرها ذيوفاً وانتشاراً ووفرة وتداولاً بين سكان البادية.

ويتجلى أغاني صوب خليل نحو عاطفة الحب بتجلياتها المختلفة، ومعنى صوب خليل، أو صوب خليل كما يسميه البدو، يمكن تفسيرها لغوياً كالآتي: فالصوب تعني توجه القلب إلى شيء ما، وصوب خليل معناه توجه القلب أو ذهابه نحو خليل، وهو الصديق أو الحبيب. ولقد عني كثير من سكان البادية بهذا اللون من الأغاني. وتصوره أن افتراضوا، أن صوب خليل كتاب وضعت أو نزلت فيه جميع معاني تذكر البديع، فقالوا، عند المعارضة أو الاحتجاج، هذه المعاني نزلت في كتاب خليل<sup>(١)</sup>. وأغاني صوب خليل هي نوع من الشعر الشعبي البدوي الشائع والمشهور بين سكان البادية، وهي عبارة عن بيت شعري واحد، أو جملة شعرية واحدة، ويؤدي أغانيها

أما شعر العلم، أو غناوة العلم، كما يسميها البدو، فهو يفتق مع صوب خليل في جميع ملامحه وتكوينه الأدبي، إلا أن مدى أغراضه يتسع من مجرد عاطفة الحب؛ وهو القرض الأساسى الوحيد من صوب خليل، إلى مجالات أشمل وأعم وأرحب، فهو - شعر العلم - يقال في معنى، أو غرض، أو حكمة، أو وصف، أو مدح أو هجاء أو رثاء، أو في تصوير حالة. ويقول الشاعر البدوي في وصف حالة، كمأساة أو معاناة يمر بها، معزراً عن حاله وظروفه وخلجات نفسه.

فهو تعبير حي وصادق عن أحاسيس مبدعها؛ سواء في الفرح أو الحزن، وأيضاً هناك أغاني علم تؤدى أثناء العمل كالزراعة والحصاد وجز صوب الأغنام والإبل وعدد دق الوشم للفنيات وفي حفلات السمر والأفراح، وتأخذ شكل المباراة بين الشعراء (٢).

والعلم هو الشيء المرتفع، العالى القدر، العظيم والمشهور، حتى أن البدو يطلقون على الجبل اسم علم. وغناوة العلم أيضاً تكون من بيت شعري واحد، أو جملة شعرية واحدة، وتادراً ما تكون أكثر من بيت شعري.

وهذا النوع من الشعر البدوي يبدعه الرجال والنساء على الهواء، كما أنه لا يقتصر إبداعه أيضاً على شعراء البادية فحسب، بل يمكن أن يؤتفه أشخاص ليسوا بالشعراء، ولكنهم يسوزون حالاتهم حسب ما يعانونه كل منهم، شريطة أن يكونوا أعضاء في هذه الجماعة الشعبية، ولديهم ثقافة بدوية، بما تشمله هذه المنظومة - ثقافة البدو - من عادات وتقاليد ومعتقدات ومعارف، وراث ومأثور وموروث شعبي بدوي.

\*\*\*

ونحن نتعامل مع هذا الشكل الأدبي من حيث النص، أو من حيث كونه نصاً أدبياً، وإن كان اسمه غداوة أو أغنى، فهذا هو الاسم المعروف به في هذه المنطقة، وإن كان أيضاً يؤدى أداءً نوعياً بصوت المؤدى، وأحياناً بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية، خاصة آلة موسيقية شعبية بدوية تسمى «تقريبه» (٣).

وأغاني العلم التي تؤدى في الأفراح وحفلات السمر الليلية، «الصايفة»، تأخذ شكل المباراة بين المؤدين لها، كما أن نكي عبارة عم - سارة عم - أخرى حرد عليها، «نكي بصوت مغرم مريع يخلقه أنيس وشعر طاهر».

ولأغاني العلم، أغاني صوب خليل عامة؛ غرض أو مبدأ أو مبادئ تؤلف الأغنية وفقاً لها، وتستطيع أن تسمى المبدأ علمياً باسم الركيزة الشعرية؛ لأن معنى الأغنية يقوم على الركيزة الشعرية المذكورة في صلبها.

والمبادئ أو الركائز الشعرية أو أبواب العلم هي (١):

- ١ - الدار ٢ - الجرح ٣ - الغلا (الحب)
- ٤ - اليأس ٥ - الصوب ٦ - الأولاف (الأحباب)
- ٧ - الخفا ٨ - العيب ٩ - الموح (الفراق)

١٠ - الجحش (الضيق) ١١ - البكا ١٢ - الدمع

١٣ - الصبر ١٤ - العنا (المعاناة/ الظلم) ١٥ - العلم

١٦ - القدر ١٧ - العزيز ١٨ - الخاطر

١٩ - المروء ٢٠ - النخى ٢١ - العين

٢٢ - العقل ٢٣ - اللوم ٢٤ - السريب أو اللوع

٢٥ - أغاني مدوعة ٢٦ - أغاني محرمة ٢٧ - العفا (٥)

ومن الملاحظ أن معظم هذه الأبواب تتعلق بعاطفة الحب بتجلياتها المختلفة. ومن الواضح أن باباً واحداً هو الذى يضم الموضوعات المختلفة - غير موضوع الحب ومخلفاته - هو باب (أغان مدوعة)، فضلاً عن بابين آخرين يتسعان - إلى جانب الحب - لموضوعات أخرى، هو باب (البكا) و(الصبر) (٦). ونذكر أن باب (المروء) و(النخى) يراد بهما المرأة المتزوجة فهما يستعملان هنا تدلالتاً على علاقة ما، وباب (العين) يرمز إلى النفس المحبة للعين، أى إلى العين باعتبارها مصدرراً وسبباً للحب؛ وباب (العقل) يرمز إلى الشخص المتحدث، أما باب (الخاطر) فيعنى القلب.

ومن أمثلة أغاني صوب خليل:

يقصد الشاعر الفتاة أو المرأة في الخلاه أو في الفرعى أو على المعطن. بئر المياه - أو أمام الخيمة، ويقول لها مثلاً هذه الأغنية (٧):

(سَلَامَاتُ يَا مِصْوَابُ يَا عَزِيزُ مِنْ غَيْرِ مَعْرِفَةٍ)

والمعنى: عليك السلام يا صانبة الرأي، أى عاقلة، بدون سابق معرفة.

وتسأل صاحبة الصوب: كيف يكون عزيزاً من دون معرفة؟

فيقول: (عَلَيْكَ تَقْفُوا، فِي التَّيْبِ تَبَاكَ جَانِبًا عَلَّيَ يَ عَمَّ).

والمعمر . أن الشاعر قد أحبها قبل أن يراها من كثرة ما سمعه عنها من مديح .

ويستمر الحوار على هذا الدلول إلى أن يستمد للرحيل، فتقول له الفتاة:

– مَرْبُوحَةٌ .

فيرد عليها قائلا: (مَرْبُوحَةٌ طَرِيقٌ عَزِيزٌ إِلَيَّ أَصْدَاقُهَا جِيَتْ بِأَعْلَمُ) .

والمعنى: أبادلك نفس الأمانيات الطيبة أيها العزيزة التي جئت من أجلها .

فترد عليه: مَرْبُوحَةٌ تَرَوْنِي بِهِ رَحْلَ مَمْلَكٍ وَأَشُونَ خَاطِرِي .

والمعنى: لقد أخذت جل فكري منك، فاهتم به، صاحبك السلامة .

ومن أمثلة شعر العلم (غلاوة العلم):

باب الفلا (الحب) :

(غَلَائِكَ قَدِيمٌ لَهُ تَارِيخٌ ، يَطْرُقُهُ جِيلٌ مازَالَ مَآخُلُقُ) <sup>(٨)</sup>

المفردات:

غلاك: حبك ، بطريه: يتكره ، ما خلق: لم يخلق بعد .

المعنى:

أن حبك قديم جداً وسوف يخلد وتذكره الأجيال جيلاً بعد جيل، حتى الأجيال التي لم تخلق بعد .

\*\*\*

(غَلَائِكَ قَدِيمٌ مَا نَسِيكَمْ ، عَلَيْكُمْ الْيَوْمَ لَيْشُ خَطَرُهُ)

المفردات: مانسيكم: لم ينساكم، ليش: لماذا، خطره: جاءه بسيرته .

المعنى:

رغم أن حبك قديم ولن ينسى أبداً، ولكن لماذا أتذكره الآن وتأتي سيرته ويخطر ببالي ولا يفارقني اليوم .

باب العين :

(الْعَيْنُ فِي سَلَامٍ تَحْمُسُ بَعْدَ عَزِيزٍ مَرَاعَتْ زَهًا) <sup>(٩)</sup>

المفردات:

تحوس: في حيرة، راعت: عاشت، زها: أيام وتكريات جميلة .

المعنى:

أن العين بعد فقد المبيب (العزیز) ، سوف تعيش في حيرة ويأس بعد ما عاشت معه أياماً وتكريات جميلة .

\*\*\*

وفي بعض الأحيان تجمع «العين» على «عيون»، مثل هذه الأغنية:

(عَمَّا هُنَّ عَجَاجُ الْقُبَرِ عَيُونٌ سَوْدٌ مَا يَسْتَأْهِلُنَّ) <sup>(١٠)</sup>

المفردات:

عما: لم، عجاج: ثراب، يستأهلن: يستحقن .

المعنى:

لماذا هذا المسير المولم ياتراب القبر، إن هذه العيون السوداء لا تستحق منك ذلك .

وأحياناً أخرى لا يصرح بالعين، ولكنها تفهم من سياق الأغنية مثل:

(الْفَرَكُهُنَّ تَنَالُ جَمِيلٌ ، مَالِكٌ سَبَبٌ فِي دَمْعُهُنَّ)

المفردات:

تنال: تحصل على، جميل: يراى بها ثواب، مالك: ليس لك

المعنى:

جاء صديق يواسي هذا الصديق الحزين، فقال له ذلك المتكلم: اترك عيوني تكي أثنائك الله، فأنت لست السبب في بكاء عيني .

\*\*\*

باب العقل :

(الْعَقْلُ بِأَعْيُنٍ لِلدَّارِ ، يَسِيبُ هَلَهُ وَيَبَاتُ عِنْدَكُمْ) <sup>(١١)</sup>

المفردات:

يسيب: يترك ، هله: أهله، يبات: يبيت .

المعنى:

أن فكري أيها الحبيب البعيد على يتركني، ويذهب إليك ليكون بجانبك .

\*\*\*

(الْعَقْلُ جَادَلَتْ عَلَيْهِ أَفْكَارٌ يَا عَزِيزُ يَشِينُ)

المفردات:

جادات: جدت، يشين: يشيب شعر الإنسان .

المعنى:

أن فكري قد جاءت له أفكار جديدة عنك أيها الحبيب تجعل شعر الإنسان يشيب .

\*\*\*



(الْعَلَّ حَارَ فِي مَوَالٍ تَبْرَاهُ عَيْبٌ وَيَسْكَنُهُ مَرَضٌ)

المفردات:

حار: احتار، موال: يراد بها قصة الحبيب، ترواه: الحديث عنه، يسكنه: السكوت عنه

المعنى:

أن فكرى احتار فى قصتك أيتها الحبيب، فالحديث عنها والديوح بها يعجز عيها، فالحب سر، ولكن السكوت عنه وكتمانه يجعلنى مريضاً

\*\*\*

وهناك أغاني علم تأخذ شكل العبارة بين المحبين، ولكل أغنية رد عليها .. من أمثلها (١٧):

الأغنية:

تَسْأَلُ نَاسٌ وَيَسْأَلُونَكَ وَالَا يَعْلَمُ خَالِي طَرْفُ

ردها:

وَلَا تَسْأَلُ الدَّاسُ وَلَا يَسْأَلُونَ الْعَلَّ يَا عِلْمَ خَالِي طَرْفُ

الأغنية:

حَتَّمَا يَا عَزِيزُ الْقَدَرُ أَنْظَارِي مَعَ صَوْنِكَ مَصْنُ

ردها:

وَأَجِبْ عَلَيَّ الْقَدَرُ الْعَلَّ وَيَنْ مَاصُونِكَ حَتَّمُ

\*\*\*

وهناك أغاني علم تقسم بالمصوفية متأثرة ببعض المعاني الدينية التي وردت فى بعض آيات القرآن الكريم،

## الهوامش:

- (١) صلاح الدين محمد جبريل: تهريدة حبيب، دار ايل للنشر والتوزيع، بنغازي، ليبيا، ط ٢، ١٩٩٥.
- (٢) محمد فحى السنوسى: غدارة العلم، جريدة أخبار الأدب، العدد السابع، ٢٩ أغسطس ١٩٩٣، القاهرة.
- (٣) زميد من الكفاصيل انظر: محمد فحى السنوسى، المقرونة... أنة موسيقية شعبية بدوية، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٤٢، يناير/ مارس ١٩٩٤، القاهرة.
- (٤) تهريدة حبيب: مرجع سابق، ص ٧٥.
- (٥) د. صلاح حنين الراوى: الميزان فى الشعر البدوي، أطروحة دكتوراه، مخطوط، جامعة القاهرة، ١٩٨٧، وقد ذكر هذا الباب نقلاً عن أحد الرواة... لفظ ص ٥٠٢، حاشية رقم (١١).
- (٦) المرجع السابق نفسه.
- (٧) تهريدة حبيب: مرجع سابق، ص ٧٩ - ٨٠.
- (٨) الراوى: يعقوب عبدالغنى الشرسى (عقوب للشرمى)، شاعر بدوى، أبوس / الإسكندرية، جمعت بتاريخ ٣٠ سبتمبر ١٩٩٣.
- (٩) الراوى: رافع قاسم الشويخ، شاعر بدوى، أبو السطامير، البحيرة، جمعت بتاريخ ١٢ سبتمبر ١٩٩٣.
- (١٠) تهريدة حبيب: مرجع سابق، ص ٧٦.
- (١١) الراوى: زكى عبدالرحيم الغربارى، شاعر بدوى، أبو حمص / البحيرة، جمعت بتاريخ ٢٩ سبتمبر ١٩٩٣.
- (١٢) خير الله فضل صفيوه: رحلة الألف عام مع قبائل لولاد على، دندن، ١٩٨٢.
- (١٣) الراوى: الهرموم عوض عبدالقادر المالكي، مطرب بدوى معترف، الذراع البحرى / برج العرب، جمعت بتاريخ أول مارس ١٩٨٢.

مثل:

دَلَّهَا رَزَقٌ عِنْدَ اللَّهِ الْعَيْنَ يَا عِلْمَ مَا يَنْقَلِعُ

وهي متأثرة بقول الله تعالى فى كتابه الميزان فى سورة الذاريات، .

بسم الله الرحمن الرحيم: وفى السماء رزقكم وما توعدون، صدق الله العظيم.

\*\*\*

وَكَيْذَلِكَ دَخَلْتُهُنَّ وَمَا كَانَنَّ عَلَيْهِ مَوْكَادُهُ رَزَقُهُنَّ

وهي متأثرة بقوله تعالى فى سورة هود:

وما من دابة فى الأرض إلا على الله رزقها، صدق الله العظيم.

\*\*\*

ومن أغاني العلم المشهورة التي تأخذ شكل الحكمة:

(اللى مَالُهُمُ عَازَاتٌ، حَتَّى إِنْ دَارُوا خَطَا مَانَمَاتِيوًا) (١٣)

المفردات:

اللى: الذى / التى، عازات: حاجة إليهم، داروا: فعلوا خطأ: خطيئة ، نعاتبو: نعاتبهم ونلومهم.

المعنى:

أن الشخص الذى لا نفع ولا فائدة منه لا نعاتبه، حتى وإن أخطأ.

\*\*\*

# الشتاوة

الشتاوة هي نوع من أنواع الشعر الفناني البدوي عند بدو الساحل الشمالي الغربي لمصر<sup>(١)</sup>.

والشتاوة عبارة عن بيت شعري واحد، مقسم إلى شطرتين، يقوم الشاعر البدوي أو المؤدى - من حفظها عنه - بإلقاء أو غناء الشطر الأول منها، ويقوم جمهور الحضور بترديد الشطر الثاني.

ويلقبها الشاعر البدوي بعد الانتهاء من إلقاء المجردة<sup>(٢)</sup>، وهي تؤدي في حلقات السمر وحفلات العرس البدوية - الصابية<sup>(٣)</sup>.

والشتاوة ترتبط بالمجردة ارتباطاً وثيقاً، ليس كمجرد نص منفصل ترقص عليه الحباله<sup>(٤)</sup>، وإنما هي جزء متمم للمجردة على نحو عضوي؛ إذ قد يتصل مضمونها بأخر مقاطع المجردة، أو يتلقى مضمونها ومعانيها وساقى كلمات ومعاني المجردة.

والفرص الأدائي للشتاوة هو ترقيص الحباله؛ ولذلك فهي تؤدي بإيقاع سريع، مصاحبه تصانيق بالأكف.

ويلاحظ أن نصوص الشتاوة محفوظة في ذاكرة أعضاء هذه الجماعة الشعبية - البدو - بهذه المنطقة، كما أنها تدور في الأغلب الأعم في إطار مجموعة محدودة من الأفكار التي يفرضها الغرض من هذا النمط الفني - وهو عاطفة الحب بتجلياتها المختلفة - مما تحول بنصومه إلى حالة النصوص السائرة أو الشائعة؛ دون أن يعني ذلك انقضاء دور الناس - الشاعر أو المؤدى - في تأليف نصوص جديدة تستلهم نص مجروده أو نص غناوة العلم<sup>(٥)</sup> التي بدأ بها الصابية.

\*\*\*

## الهوامش:

(١) الساحل الشمالي الغربي/ يطلق على المنطقة الجغرافية الواقعة من غرب الإسكندرية، وتعددياً من مدينة العامرية حتى حدود جمهورية مصر العربية مع الجماهيرية الليبية الصلي، ومروراً بمدن ومراكز العامرية ثم برح للعرب، انعمام، الصبية، مرسى مطروح، سيدي براني، السلوم، ويبدأ من الكيلو ٣٦ غرب الإسكندرية حيث مدينة العامرية؛ أي من العامرية شرقاً حتى حدود السنه عريباً بطول ٥٠٠ كيلومتر وعرض يبلغ ما بين ٥ كيلومتر في بعض المناطق إني ٤٠ كيلومتر في مناطق أخرى. وهذه المنطقة يحدها شمالاً البحر الأبيض المتوسط وحبلاً للصحراء للصحراء الليبية، وتبلغ مساحة الساحل كشمالي شمالي ١٠٠ ألف كيلومتر مربع.

(٢) المجردة: هي نوع من نوع، أشهر أنواع الشعر البدوي، وهي تعد من أطول نصوص الشعر عند بدو الساحل الشمالي الغربي. ويعد بناء صياغة المجردة على بناء البيت الشعري الواحد فيها من أرمية أنطر، بحيث يأتي البيت ثلاثي مدناً معجز الشطر الرابع من البيت الأول، وهذا، أي عابها.

(٣) الصابية: هي مجموعة من أرحال نصفيين، يتخذون شكل نصف دائرة، وتعب مسهم الحباله للرقص.

(٤) الحباله: وهي الرافصة والرقصة هي أي، ويلاحظ أن الحباله هي فناة من أبناء القبيلة، حيث لا توجد رافصة محترقة عند البدو طبقاً للمادات والتقاليد البدوية.

(٥) غناوة العلم: هي نوع من الشعر الفناني البدوي، وهي عبارة عن بيت شعري واحد أو جملة شعرية واحدة، وتادراً ما تكون أكثر من بيت شعري، وهي تؤدي أداءً منفصلاً بصوت المؤدى والذي يتخلله أيق وشجن، طاهر، وأحياناً يصاحب أدائها آلة موسيقية شعبية بدوية تسمى بالمقرونه.

## ومن نماذج نصوص الشتاوة:

- (١) يا بوجـمـة ريش نـعـيـام
- (٢) يا بسـو سـالف طـولا جـامـة
- (٣) يا لـعـرـيس لـقـرح و لـقـهـنى
- (٤) فـرحـك يا غـالى مـبـرـوك
- (٥) لـيـلة فـى شـبـار عـدا صـنى
- (٦) بـوتـيـو تـوتـا فـسـوق لـطـرة
- (٧) يا بـرـيـكة سـيـدى المـتـوـلى
- (٨) بـنة عـود قـسـرنـغل فـسـاح
- (٩) يا لـنـظـار اـنـسـوا غـالىـكم
- (١٠) مـرحـب مـرحـب يا غـلينا
- (١١) يا بـو سـالف مـتـة كـيلو
- (١٢) بـود مـلـج مـو بـزانه وقة
- (١٣) عـسـبـونـك يا لـوى الشـال
- (١٤) بـود مـلـج خـايـل فـى يـديـه
- (١٥) يا بـو مـن حـك كـيف الجـبـة
- (١٦) يا لـباس اللـوب الـبـمـيـسى
- (١٧) يا بـوتـو تـوتـا لـمـوني
- (١٨) كـى نـسـمـع زـمـارة يـدى
- (١٩) الـلى مـتـمـزـم بـالـمـدـيـل
- (٢٠) السـاعـة والـفـاتـم يا عـين
- (٢١) جـروـهى و جـروـحك يا عـين
- (٢٢) يا بـو جـمـة ريش جـبارى
- (٢٣) دـمـوعى عـ الـولـاف ايجـن
- (٢٤) عـقـلى مـن لـوى كـبـمارا
- (٢٥) عـزـيز بـمـواتـه بـالـكل

....

مـخـلـت العـين تـلام  
تـبـيـعـك مـا قـبـيـه غـرامـة  
جـوـك بـدـالك نـجـراش الحـدة  
جـوـك النـاس الـلى يـمـسـك  
السـكر والشـبـار عـلى  
ناوـيـاه حـمـلـة حـلـوة  
حـمـلـة فـى عـين الـلى مـا يـمـلى  
شـبـشـبى لـسـه ولا نـرتـاح  
مـرـهـون ومـا عـباد يـجـيـكم  
جـيـت و هـل النـور عـلينا  
كـيـان حـدـاك رـيـح نـشـيلوا  
خـف مـيـر زان العـمـقـل و رقة  
غـرنا فـى ثـلاث رـمـسـال  
نـا والنـاس عـباد عـلـيـه  
رـك نـديـر خـطـا تـد مـسـال  
والـله مـسـال تـريـح مـن نـبـى  
طـفـى اللـوب عـمـيت عـيـونى  
نـطـلـع والـبـلـورة فـى ايدى  
مـخـلى دـمـع العـين يـسـبـول  
مـشـشـيت و يـدـى بـمـهم و يـن  
تـلاقـن عـ الذـى اـطـر لـائـين  
جـمـرك فـى الخـاطـر مـتـدارى  
نـقـول مـيـسـواسـيـر تـكـين  
نـم نـقـول عـيـن سـبـجـارة  
مـخـلى دـمـوع العـين تـشـل

\*\*\*

## معاني الكلمات:

- (١) بو: أبو، جمـة: خـصـلة شـعر.
- (٢) سـالف: شـعر، طـولا جـامـة: طـويل القامة، تـبـيـك: يـكـبه ويمشـى وراهـه.
- (٣) نـجـراش الحـدة: الحـذاء
- (٤) جـوـك: حـضـروا وأتوا إـليـك
- (٥) صـنى: صـنـاء و نـور.
- (٦) تـيـوتـا: مـاركة سـيارـة ، الطـوة: الجـبل.
- (٧) بـنة: عـطـر.
- (٨) بـريـكة: بـركة.
- (٩) يا لـنـظـار: يا الـجـون، مـرـهـون: مـشـغول.
- (١٠) غـالينا: غـالى عـلينا.
- (١١) حـدـاك رـيـح: اسـتـعـداد للـحب، نـشـيـلوا: نـرحـل ونـقـم بـجـواركـم.

- (١٢) دملج: أسورة ، وقعة: لُقعة.
- (١٣) لوى: الشال: ملتفة بالشال، غريتا: تشبيهه سواد العين بلون الغراب الأسود، ثلاث رمال: تل من الرمال، أى يشبه عيون صاحبة الشال فى سوادهما بمنظر الغراب الأسود وقد هبط على تل من الرمال البيضاء، فكان واضحاً وظاهراً تماماً.
- (١٤) خايل: يخال، نا: أنا ، عناد عليه: فى سياق للفرز به.
- (١٥) مضحك: أسنان، كيف: ملى ، للجنة: شديدة البياض كاللجنة، ولك: حافر تدبر: تفعل/ تفعل.
- (١٦) لباس: لايس/ مرندى، للتوب: اللوب.
- (١٧) لمونى: صفراء اللون كالليمون.
- (١٨) كى: حيلما، زمارة: آلة التنبية بالسيارة، ريدى: حبيبي، البندورة: المصباح.
- (١٩) متحزم بالمدليل: من عادة المرأة البدوية وضع حزام أحمر حول الوسط يسمى المحزم.
- (٢٠) وين: أين.
- (٢١) تلاقن: تلاقوا ، النخاطر: للبال/ المقل.
- (٢٢) ريش حبارى: ريش طائر يسمى الحبار، وهو ريش شديد النعومة.
- (٢٣) الأولاف: الأحباب، لوجن: يذرقن، مواسير: مثل مواسير المياه، تكين: تسكب.
- (٢٤) لاوى كيمازا: من ثلوى الحزام، تم: أصبح، عوين سيجارة: رماذ سيجارة.
- (٢٥) بسانته: بسيلاته ، بالكل: بكل ما فيه ، تثل: تصبح كالشلال.

\*\*\*

#### المصادر:

- (١) نماذج الشتاوة من ١: ١٠ الراوى: عبدالستار بو دومة الجميعى، مطرب بدوى محترف، السن ٤٥ سنة معمل القزاز/ كفر الدوار/ البحيرة، جمعت بتاريخ ٤ يونيو ١٩٩٠.
- (٢) نماذج الشتاوة من ١١: ١٤ خير الله فضل عطيوه: رحلة الألف عام مع قبائل أولاد على.
- (٣) نماذج الشتاوة من ١٥: ٢٠ الراوى: راغب قاسم الشويمر، شاعر بدوى - السن ٣٦ سنة، أبو المطامير/ البحيرة، جمعت بتاريخ ٢٤ يوليو ١٩٩٢ م.
- (٤) نماذج الشتاوة من ٢١: ٢٥ الراوى: زكى عبدالرحيم الفريواى، شاعر بدوى، السن ٦٠ سنة، أبو حمص/ البحيرة، جمعت بتاريخ ٣٠ سبتمبر ١٩٩٣ م.

\*\*\*

#### المراجع:

- (١) د. صلاح حسين الراوى: الحيوان فى الشعر البدوى، أطروحة دكتوراة، مخطوطة، جامعة القاهرة، ١٩٨٧ م.
- (٢) خير الله فضل عطيوه: رحلة الألف عام مع قبائل أولاد على، د.د. ن، ١٩٨٢ م.
- (٣) صلاح الدين محمد جبريل: تجريدة حبيب، دار لبل للنشر والتوزيع، بنغازى، ليبيا، ط ٢، ١٩٩٥ م.
- (٤) محمد فتحى المنوسى: غناوة العلم، جريدة أخبار الأدب، العدد السابع، ٢٩ أغسطس ١٩٩٣، القاهرة.

## قول الأجواد

تحتفل الجماعة الشعبية البدوية بمولد أو ظهور شاعر من بينها، وتضعه موضع الكرام، وتقدره أسمى تقدير لما يتمتع من موهبة إبداعية حبا بها الخالق جل وعلا. فالشاعر البدوي هو القادر على إعلاء صوت القبيلة بين مختلف القبائل الأخرى، وهو بلغة العصر جهاز إعلامي ضروري لها، وهو أيضا على حد قولهم «يعملون له ألف حساب»... فهو يمدح ويهجو ويرثى وينقد ويهبر عن مكنون صدور تلك الجماعة، ويعمى أشمل فهو لسان حال أعضاء تلك الجماعة الشعبية، فهو المعبر عنهم وبهم ولهم.

والقول عند البوادى هو الشعر، ومنها يقولون عن الشاعر أنه «قوال»، ونقصد كما يقصدون هم أيضا الشاعر الحقيقي المتمكن، الذى يمتلك الموهبة الشعرية الحقيقية.

والأجواد هم الكرام والرجال الصناديد والفرسان.. فهذا النوع من الشعر البدوي - قول الأجواد - يعنى شعر الكرام والرجال الأجواد، سواء كان المبدع صاحب النص الشعرى أو المؤدى له - من يحفظه عن الشاعر - أو من يتحدث عنهم الشاعر فى مديحه أو رثائه وعن أعمالهم وأفضالهم ومناقبهم. كما يدخل الهجاء أيضا داخل دائرة قول الأجواد؛ باعتباره نقداً ورفضاً للسلوك السلبى وإعلاء للنقيم البدوية العليا كالرجولة والشهامة والكرم والإقدام.

\*\*\*

ونعرض لقصيدة شعرية بدوية - قول الأجواد - للشاعر البدوي عبدالقوى محمد المصرى - أبو حمص، محافظة البحيرة - جمعت بتاريخ ٢٥ مارس ١٩٩٣م.

إن جاش إبراهيم عـــــــــــــــــــــــــززاليل  
بدنيا دون دنياه عادت لها بتغشون  
قـــــــــــــــــــــــــمناك ان جـــــــــــــــــــــــــالك تمشى وين  
وعــــــــــــــــارف روحك يا الهــــــــــــــــبل  
فى غمضة عين تسارى اللى يسبقك بسدين  
ان قــــــــــــــــلبى فى اللناس زهد  
ها دول سدين احدا منهم متــــــــــــــــبردين  
وهو به ما تســــــــــــــــواش  
نعــــــــــــــــاطى فى اللناس الأريــــــــــــــــين  
ان قــــــــــــــــلبه مــــــــــــــــوزاك طاش  
اسكت خــــــــــــــــالص ما تطرــــــــــــــــاش  
الى يراهن فــــــــــــــــوها ببــــــــــــــــلاش  
ضمــــــــــــــــوره ضاع عليه بلاش  
تقول عليه الله قــــــــــــــــشاش  
ضــــــــــــــــلايه ويتــــــــــــــــوع الطاش  
الواحد منهم ما يســــــــــــــــواش  
على الحاجب لا ما تــــــــــــــــعلاش

(١) مجانين الناس مجانين يروحوا وين  
(٢) مجانين وعالم مــــــــــــــــفــــــــــــــــتون  
(٣) ومهما كنت ومهما تكون وعشت سنين  
(٤) مجانين العالم بالكل ع لوش تعنل  
(٥) قــــــــــــــــمناك ان جــــــــــــــــالك مستعجل  
(٦) مجانين العالم من جد الله يشهد  
(٧) ولا يــــــــــــــــأمن لايوف بعد  
(٨) مجانين الناس مكاليب علــــــــــــــــها  
(٩) التذنيا رايها كي اللــــــــــــــــيب  
(١٠) ورقــــــــــــــــها مو عاوز تغليب  
(١١) عليها يخلي الرأس يشــــــــــــــــيب  
(١٢) لــــــــــــــــوية وتريد اللــــــــــــــــيب  
(١٣) قــــــــــــــــمرتى دارى ع اللــــــــــــــــيب  
(١٤) يريد ما غير عمار الجيب  
(١٥) وله طبعاً ناس محــــــــــــــــاسب  
(١٦) ان عابروا وهم قــــــــــــــــدرة للــــــــــــــــيب  
(١٧) العين لــــــــــــــــها وضع وترتيب

(١٨) علونا الايام مكاتيب  
(١٩) بنى ادم مخلوق عجيب  
(٢٠) هناك ناس اصحاب اكرام  
(٢١) الدخيان اللي يكون قريب  
(٢٢) الظرف اللى حتى ما يصيب  
(٢٣) الجبال اللى بيكون غريب  
(٢٤) نصيحة خدوها يا صاحبي  
(٢٥) استهزأوك بالمالم عيب  
(٢٦) الدعوة م المظلوم عيب  
(٢٧) علشان الرحمن قريب  
(٢٨) الانسان الانسان غريب  
(٢٩) ويوم حسابك يوم رقيب  
(٣٠) ترد الدين فى يوم عيب  
(٣١) تراعى فى قبرك تمخيب  
(٣٢) تمشى يا ابيك عيب  
(٣٣) تفوزع وتسهل نها  
(٣٤) وتبلى مبيت عيب  
(٣٥) تغادى وين بلا توف  
(٣٦) تذكره راه الصوت قريب  
(٣٧) دميرتك يا علام الغيب  
(٣٨) بجاه رسول الله العريب  
(٣٩) ونه دهم هال عكاليب  
(٤٠) ومش عارفين  
(٤١) مجانين الناس مجانين يروحوا وين

قضاه ومقدر ما تنماش  
حلال وسرقه ما خلائ  
حقيرتهم ما تنخبش  
بوعلى وناره ما تطفئش  
بريسى لسك التراس دولش  
يجى بروح عليك بلاش  
على غورك ما تكمداش  
هرام ورك ما يرضاش  
ترد تجيبك على لغبراش  
عليه افعالك ما تخفش  
عليها الدنيا ميهما عاش  
ورك بصبرا ما خلائ  
وابدك تبلى ما فبرهاش  
تبقى الى ما حق بيتاش  
بلاش تطمع فى الناس بلاش  
وتلهف م العشرين اتدش  
منلال وأنت بروحك ندماش  
صراحه يا سيد نهاش  
يجى فى ساعه ما يتوئش  
تطهر زنا من هال عفاش  
الدين علينا ما يبقاش  
اللى ع الدنوا ملهوفين  
قمتاهم مسدظهرهم وين  
إن حشاش وراهم عسزرائل

#### الحواشى:

١. الراوى: عبدالقوى محمد المصرى، أهر حمص/ محافظة البحيرة، جيت بتاريخ ٢٥ مارس ١٩٩٢ م. (السن ٦٥ سنة).
٢. وين: أين، إن حاش: إذا كان / طلما.
٣. دون: سيرة، دنوة: رديئة.
٤. نشى: كروح / تهريب.
٥. بالكل: جميعهم، ع ليش: على أى شىء، يا لهبل: يا أحمق.
٦. فضلك: ساعة العدة.
٧. جد: من قديم / زمن بعيد، زهد: أصابه المال.
٨. بلوف: يصادق، هادول: هؤلاء.
٩. مكاليب: متكابين عليها.
١٠. راها: هى ، كى: مثل.
١١. مو: ما هو، طاش: أخطأ.
١٢. علها: شاكلها، ما تطريهاش: لا تذكرها.
١٣. الظرف: الحمار للزراى، دولش: صداغ.
١٤. نصيحة: نصيحة، صاحيب: صاحب/ صديق.
١٥. تراعى: تود، تنق: ترى، ماحقياش: مالم تراه فى دنياك.
١٦. تفوزع: تهيب، نهلب: تذهب، تلهف: تسرق، لغتاش: اللتى عشر.
١٧. صطوب: باطل، نلش: حرامى.
١٨. تغادى: تذهب وتروح، توافى: لف ودوران.
١٩. راه: هو، ما يتوئش: لا يتروى ولا يتأخر.
٢٠. ها: هذا، الخللش: يراد بها السبكات.

# المجرودة

المجرودة هي نوع من أنواع الشعر الشعبي البدوي، والذي يختص بإبداعه أبناء الهادية، والمجرودة كقصيدة شعرية متميزة، تتصف بالترابط المعنوي والموضوعي في بنائها الفني، نظراً لتسلسل بناء أبياتها الشعرية في هيكل هندسي، بحيث إذا وضع بيت شعري مكان بيت آخر، أو سقط منها بيت يخلل نظامها وينهدم بنائها المعماري.

ويعتمد نظام صياغة المجرودة على بناء البيت الشعري الواحد فيها من أربعة أشطر، بحيث يأتي البيت الثاني مبتدئاً بعجز الشطر الرابع من البيت الأول، وهكذا، إلى نهايتها.

والمجرودة تعد من أطول نصوص الشعر عند بدو الساحل الشمالي الغربي لمصر، والامتد من العامرية بغرب الإسكندرية شرقاً إلى السلم غرباً، وامتداداً للجماهيرية الليبية العظمى.

كما تتألف داخل هذه المنظومة الثقافية البدوية أماكن تجمع البدو بمحافظات غرب الدلتا في البحيرة والإسكندرية ومرسى مطروح، فالوحدة أو الدائرة الصوتية واحدة، وأصل هذه القبائل واحد أيضاً.

وطول نصوص المجرودة هو طول فرضته وظليته هذا النمط.. ففي المجرودة يستعرض المبدع تجربته المحددة أو تجربة غيره، أو موضوع مر به بكافة تفاصيله الدقيقة على نحو سردي.

والمجرودة كنص أدبي يسع كافة أغراض الشعر العربي كالعاطفة والحساسة والمدح والهجاء والثناء، وغيرها من أغراض الشعر الأخرى.

وهي - المجرودة - تبدأ عادة بالفلز، وتشبه بذلك إلى حد كبير شعر المعلمات في الشعر العربي القديم، وهي تلقى وتنتشد في احتفالات البدو وسهراتهم وحفلات السمر، وحفلات العرس

«النصابية»<sup>(١)</sup>.. ويلقبها المبدع وسط مجموعة من الشباب والرجال الذين يصلقون بانتظام لعمل إيقاع مصاحب لتلك القصيدة الشعرية<sup>(٢)</sup>، وغالباً ما يصاحب إقامها رقصة تسمى «الحجالة»<sup>(٣)</sup>.

أما عن أصل تسمية المجرودة فقد اختلفت الآراء كثيراً، فقد ذكر لنا أحد الرواة<sup>(٤)</sup> أن الأصل في تسميتها هو لفظة «مسروعة»، لأنها تقوم على طريقة السرد، ثم حرفت إلى مجرودة.

بينما ذكر راء آخر<sup>(٥)</sup> أن أصل الكلمة «مجردة»، لأنها كانت في بداياتها قصائد دينية خالصة مجردة، ثم حرفت إلى مجرودة.

وذكر راء ثالث<sup>(٦)</sup> أنها سميت مجرودة لأنها تلقى أمام «جردة» من الناس، والجردة في اللهجة البدوية هي الجمع الهائل والكثير من الناس.

ويقول د. صلاح الراوي<sup>(٧)</sup>: ولا تكاد المعاجم اللغوية تسعنا إلا بداليتين هما الطول والسرعة، إذ يذكر لسان العرب<sup>(٨)</sup> أن «الجرده به السير امتد وطال»، وأن «الأجرد الذي يسبق الخيل ويجرد عنها لسرعته». كما يرى أنه يبدو مقبولاً أن يلتصق في معنى السرعة شبهة علاقة بتسمية هذا

النمط بالمجرودة، استناداً إلى خصيصة السرعة في أداء نصوصه، إذ إن المجرودة هي أسرع الأنماط أداء باستثناء «الشتاوة»<sup>(٩)</sup> التي تفوقها سرعة أداء، على أن الشتاوة - وهي لصيقة بالمجرودة - قد اتخذت اسماً يرتبط بدرجة أشد من درجات السرعة، والحق أن الفارق بين

المجرودة والشتاوة - من حيث الأداء السريع - هو فارق في الدرجة على أن ما يطمئن إليه الباحث هو ترجيح خصيصة الطول كمصدر لهذا المصطلح.

وقد تلاحظ لنا من خلال حضور بعض الأسميات وحفلات النصابية أن المبدع عند بداية إلقاء المجرودة يبحث جمهور الحضور على التردد خلفه بقوله لهم «اجردوا ورائي»، لذا نرى أن هذا

النمط قد سمي بالمجرودة لأن جمهور الحضور يرددون الشطر الأخير من كل بيت شعري يلقيه المبدع؛ أي يجردون وراءه.

ولم يبق بعض الأحيان، ينهي المبدع مجرودته ببيت من الشعر يسمى «الشاهد»، وهو بيت شعري مستقل، يلخص ويكثف فيه المبدع الغرض والهدف الذي يرمى إليه من تلك القصيدة الشعرية

المجرودة، ثم يتبعها بشتاوة تتفق مع سياق ومضمون المجرودة.

## الإحالات:

- (١) الصداقة: هي حفلات العرس والسمر والسهر البدوية، وتتمم مجموعة من الرجال يصفقون وترقص أمامهم المجالة وتأخذ الصابية عادة شكل الدائرة.
- (٢) تكثرنا عبارة القصيدة للشعرية لتؤكد أنها ليست أغنية بدوية.
- (٣) المجالة: هي اسم الرقصة والرقصة أيضا.
- (٤) الرازي هو د. محمد إبراهيم كريم، طبيب، ٤٠ سنة من قبيلة الجمعات.
- (٥) الرازي هو أ. محمد صالح شعري، مهندس زراعي، ٥١ سنة، شاعر من قبيلة الجمعات.
- (٦) الرازي هو أ. سويد المشيبي، مطرب بدوي محترف، ٥٢ سنة، من قبيلة الشهاب.
- (٧) الجوران في الشعر البدوي، أطروحة دكتوراه، مخطوطة، جامعة القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٦٥.
- (٨) لسان العرب: مادة جرد.
- (٩) الشفارة: هي نوع آخر من الشعر البدوي، وهي عبارة عن بيت شعري واحد مقسم إلى شطرين يقوم المبدع بغناء الشطر الأول منه ويغمر جمهور المتحمسين بترديد الشطر الثاني، والغرض الأدائي للشفارة هو ترقيص المجالة؛ لذلك تموزت بإيقاع سريع.

\*\*\*

ونعرض لمجموعة للشاعر البدوي فتح الله بومستور السرهاني من قبيلة السراحنة إحدى قبائل أولاد علي.

يا هو حـمـز حـمـز درناوى  
اتـمـسـاوى م السال مـلايين  
مـنـك يا يا هو دور نواطر  
وقـلـوبـى بـكـى و يـلـين  
يا هو مـمـك وعـظـم يـفـيـح  
احـبـتـاروا فى الطـمـابـين  
مـا مـلـم حـد غـاب عـلى  
حـل لـجـى رـح البـغـاويين  
يا يا هو عـيـن كـسـاها هـديـك  
يـشـفـى و يـلـى و اللـه يا زين  
يا هو خـبـد كـمـا التـفـاح  
كـى تـخـذـر عـيـنـك لـو مـين  
يا هو عـقـل قـلـوب او جـودـه  
نـرـجـى قـمـيـك ثـمـان اسـدين  
يا هو مـا لـف كـلـه يـه  
وأنـسـت زـيـن المـشـاطـين  
نا ذلـك مـسـاريت أو مـسـافـه  
تـفـسـر رـح كـل اقلـوب حـيـر زين  
يا هو خـمـد حـمـز عـرنيـنى  
ارحـمـنى راتـى مـسـكـين  
ومـسـالـية و ثوب امـسـقـصـب  
يـمـ هـذا نـا بـشـمـر عـالـدين  
نـو هـب لـك تـا كـل امـسـوالـى  
فى احـمـس حـمـك فى رأس الـدين

(١) مـر حـب يا هو دور نـاوى  
لـك خـذـر فى الـوجـه اتـمـسـاوى  
(٢) مـن حـكـة و مـن حـكـة الخـا طـر  
نـا د مـمـى ع الـرـمـد قـوا طـر  
(٣) و قـلـوبـى بـكـى بـمـحـيـح  
لـسـى تـلـات اسـدين جـريـح  
(٤) مـيـت طـبـيب احـتـاروا فى  
أو مـا قـيـر مـهم و احـد لاقى  
(٥) الـبـغـاويين نـوا مـهم عـيـنـك  
والـسـور الـسـى مـاوى خـدك  
(٦) يـشـفـى و يـلـى و نـبـقى مـر تـاج  
ولـك حـيـا جـب و الـمـن امـسـلـاح  
(٧) كـى تـخـذـر بـالـمـين الـسـودـه  
كـمـان اتـجى أهـلا بـالـجـودـه  
(٨) ثـمـان اسـدين نـاسـيـنى  
بـقـر نـغـل و مـمـعـاه الـحـنـه  
(٩) تـمـشـطـها تـبـقـى تـسـافـه  
كـى تـخـسـط تـمـشـى بـضـرافـه  
(١٠) تـفـسـر حـنى كـيـف تـلـاقـيـنى  
مـسـوالـك ديمـا مـسـكـين  
(١١) ارحـمـنى يا هو شـفـاف نـهـب  
و نـا ديمـا نـمـلـب قـى الـرـب  
(١٢) يـمـ هـذا يـه بـك يا غـبـالى  
نـهـلى لـك قـمـصـرا فى العـبـالى



(١٣) في أحسن حـ... نانـ  
وان عـوزت شـى تـلقى  
(١٤) الخـنامين يعـولوا فـوك  
والموجـة الزرقـا ابحـريك  
(١٥) كى تجـعـريا سمـح الصـورة  
شط جـمـيل ومـوج غـرور  
(١٦) يعـجـبـى ناشـط امـيامى  
نحـكى لك نـا كل كـلامى  
(١٧) ان كـسان أنـت من نـاس ابـولدى  
ناخـد بوى وكل لـبـادى  
(١٨) دبـايح تلـقـاهن كـيـمان  
والكل مـمانا فـبرجـان  
\* وبـى قـى فرح ونور ونـى

قـبـر مـشـيد يا بنـى  
اطـناش عـبـود وخبـامين  
والمرسـى بـين ايـديك  
كى تجـعـر تـاخـد غـطـين  
تـركـب تـعـشى للـمـمـورة  
يعـجـب كل الـلى زايرين  
والغـالى قـاعـد قـدامى  
كـسان انت م اللـمـمـاعين  
قـولى لى هم فين وادى  
ومـمانا رزاشـمـوالين  
ونـفـريخ ونـرب الدـوران  
فى ليلة حـلوة مـهـرالين  
يجـونا كل أولاد عـلى

\*\*\*

### الهوامش:

- (١) بوى: دور؛ شـرطانوى: طويل، حمـر؛ أحمر: درناوى؛ نسبة إلى درنه بلوى، خـرة؛ نظرة.
  - (٢) شـفيا: شـفاها، نواطر: نادر، للرصد؛ اللـد: قواطر؛ تـطر: تـمل، قـبى: قـبى، ولين: صوت البكاء.
  - (٣) يلوح: يفرح، الطباين: الأطباء.
  - (٤) ميت: مائة، الغرايين: الشاق.
  - (٥) هـبك: رمش العين، ضارى: مضى، زين: جميل.
  - (٦) كما: مثل، السن: الأسنان، ملاح: جميلة، تخدر: تنظر.
  - (٧) انمى: تـمى، تـجى: تـنظر، ثمان: ثمانية.
  - (٨) نا: أنا، سالف: شـ، به: صـر، العنة: العناء، الشاطون: الشائطة/ الكواكب.
  - (٩) تـلفه: تـلمع، ذوالك: وجهك، ريت: رأيت، تـطم: تـطم، بـنـراله: باعـزـز.
  - (١٠) عـنـبى: شـدـد الاحمرار، ديمـا: دائماً، مشقن: الشقاء، رانى: تـجـدى.
  - (١١) خـطاب: قـرط يوضع على الأنف، هـانا: الهناء والسعادة.
  - (١٢) رابى الدين: منطقة بمدينة الإسكندرية.
  - (١٣) شى: شىء، اطناش: اثني عشر.
  - (١٤) بـرارا: يـرمون بالخمـة، المرسيـس: ماركة سيارة، الزرقـا: الزرقاء، جـعـر: تـرج وشمى، غـطـين: يراد بها الاحتمام فى البحر.
  - (١٥) سمح: جميل، غـرور: خادكة.
  - (١٦) شط: شاطئ، ميامى: شاطئ بالإسكندرية، السمـاعين: السامعين.
  - (١٧) ناس: لؤماء، بولدى: عرب، بوى: لوى، أسبـدى: أجدلى.
  - (١٨) رز: أرز، شرالين: جـرالين. دبـايح: دبائح، كيمان: أكـرام ويراد بها الكـرة، تـفـرخ: تـرب الدار.
- \* هنا ثبتت بـسى الشارة وهو مكون من شـرطين بـند الشـرة الأولى منه ويرد عليه جمهور المعـنـر بـرد الشـرة الثانية فى أـاء سـرع مـعـرب بـصـيق وبق الأكف.

# دراسة تطبيقية .. في علم الآلات الموسيقية

د . جهاد داود

يهدف علم الآلات الموسيقية Organology إلى معرفة أكثر المعلومات دقة حول موسيقى الشعوب من خلال الآلة الموسيقية فقط ، ففي بعض الحالات قد لا تتوفر للباحث مادة موسيقية حية وخاصة في تلك العصور والأزمنة القديمة ، حيث لا يجد الباحث سوى آثار موسيقية : كالرسوم والنقوش على جدران المعابد ، أو بعض المخطوطات التي تتحدث عن الموسيقى في تلك الأزمنة ، أو آثار موسيقية تتمثل ، أساساً ، في مجموعة من الآلات الموسيقية ، فلا يكون أمام الباحث سوى البحث الدقيق في الآلات الموسيقية واستخدام علوم الموسيقى المقارنة ونظريات الأصول الموسيقية للوصول إلى المعلومات الموسيقية لشعب من الشعوب ، أو ثقافة من الثقافات خلال العصور التاريخية المختلفة .

وقد تطور علم الآلات الموسيقية تطوراً كبيراً خلال هذا القرن بفضل عوامل كثيرة ومتعددة ، لعل أهمها :

١ - تصنيف الآلات الموسيقية الذي وضعه هورن بوسنل -  
زلكس عام ١٩١٤ .

٢ - تطور علم الصوت وأجهزة القياسات لعناصره المختلفة ، بالإضافة إلى التطور الذي لحق بأجهزة التسجيل السمعي والمرئي ، والإمكانات الضخمة لأجهزة الكمبيوتر وإمكانات استغلالها في هذا المجال .

وقد يطرأ تغيير على الآلة الموسيقية للشعب ، وبتمه ، بالتالي ، تغيير في موسيقاها ، كما حدث مثلاً في آلة السمسمية التي تغير شكلها ، وزاد عدد أوتارها ، وهذا يستلزم من الباحث تنكباً دقيقاً لمسار التغيرات للآلة الموسيقية ، والإمكانات التي أضيفت لها ، وتأثير ذلك على الموسيقى التي تؤديها تلك الآلة ، وأسباب ذلك التغير الذي قد تفرصه ظروف اجتماعية أو اقتصادية أو فنية معينة .

من أعمال احتفالية المجلس الأعلى للثقافة - لجنة الفنون الشعبية ، بمقاربة مرور ثلاثين عاماً على إصدار مجلة الفنون الشعبية .

Free reed	٥ - ريشة حرة
Cup mouthpiece	٦ - قطعة فم - قمع
Free aerophones	٧ - اهتزاز هوائي حر
Resonator	يكون للمصنف - العود الهوائي - أربعة أشكال مختلفة:

Cylindrical	١ - أسطوانى
Tapering	٢ - قصى
Flared	٣ - مخروطى
Vessel	٤ - وعائى

ونوه في موسيقانا الشعبية المصرية مجموعة ضخمة من هذا النوع تنحصر في ثلاثة أنواع رئيسية :

End blown Flute (Semi Transverse)	١ - السلامية (مائل)
Single reed	٢ - الأرغول
Double reed	٣ - الزمار البلدى

### ثانياً : الآلات المصنوعة بذاتها

وهي تلك الآلات الموسيقية التي تصنع مادة مصونة بذاتها؛ فيكون بذلك جسم الآلة هو المتذبذب ومصنم الصوت في الوقت نفسه بينما يختلف المولد للصوت على النحو التالي :

Stamping	١ - طوارق
Stamped	٢ - المطروق
Shaken	٣ - المهتز
Percussion	٤ - الطرق
Concussion	٥ - الارتطام
Friction	٦ - الاحتكاك
Scraped	٧ - الصرير
Plucked	٨ - اللبر

وقد تكون الآلة في هذه المجموعة مطلقة النغمات أو محددة النغمات وأشهر آلات هذا النوع في مصر :

Concussion	١ - الصاجات
Concussion	٢ - الطرورة
Shaken	٣ - الخخال

٣ - مناهج البحث العلمية الحديثة التي تنوعت تنوعاً كبيراً واستخدمت فيها كثير من العلوم الوسيطة التاريخية والاجتماعية والفيزيائية، واعتمدت للتقنية العلمية الحديثة، مع تغيير كثير من المفاهيم والنظم التي سيطرت واستقرت في مجال البحث العلمى لغترات طويلة.

فلنلق أولاً نظرة مختصرة على تصنيف هورن بوسل - زاكس للآلات الموسيقية، وهو التصنيف المعترف به دولياً والمستخدم حتى الآن باعتباره هو الأساس الذي تبنى عليه مناهج البحث في مجال علم الآلات.

إن تصنيف هورن بوسل - زاكس يعتمد أساساً على كيفية إصدار الصوت من الآلة الموسيقية، مستخدماً نظاماً رقمياً لفهرسة الآلات الموسيقية، مستوحياً فكرته من النظام الرقمي الذي وضعه ديوى لتصنيف الإصدارات المكتوبة طبقاً لموضوعاتها.

فهناك ثلاثة عوامل رئيسية تتحكم في نوعية وحدة وقوة وكثافة الصوت الصادر من أية آلة موسيقية، وهي :

Vibrator	١ - المتذبذب
Generator	٢ - المولد
Resonator	٣ - الرنان

وقد قسم التصنيف الآلات الموسيقية إلى خمسة أنواع رئيسية أعطى لها التصنيف أرقاماً متتالية:

Aerophones	١ - آلات النفخ
Idiophones	٢ - الآلات المصنوعة بذاتها
Membranophones	٣ - آلات الرق - الغشاء الجلدى الرقيق

Chontophones	٤ - الآلات الوترية
Mechanical & Electrical	٥ - الآلات الميكانيكية والكهربائية

### أولاً : آلات النفخ

يكون فيها المولد Generator هو الهراء الصادر من العازف أو من أى مصدر آخر غير ميكانيكى أو كهربى.

ينقسم فيها المتذبذب إلى سبعة أنواع :

Blow hole	١ - فتحة للنفخ المباشر
Whistle mouth piece	٢ - حافة للنفخ
Single reed	٣ - ريشة مفردة
Double reed	٤ - ريشة مزدوجة

### ثالث : آلات الفشاء الجلدى

يكون فيها المتذبذب هو الفشاء الجلدى المثبت فى جسم الآلة المصدوق للصوت. ويتنوع للبولد فى هذا النوع.

وتصنيف هذه المجموعة طبقاً لقلب جسم الآلة أو صندوقها المصوت على النحو التالى :

Cylindrical	١ - دلىرى
Conical	٢ - مخروطى
Barcel	٣ - برميلى
Waisted	٤ - مقلصة
Goblet	٥ - كأسى
Footed	٦ - قدمى
Long	٧ - طويل
Frame	٨ - ذات الإطار
Kettle	٩ - إبريقى

وتختلف فى هذا النوع طريقة تثبيت الفشاء الجلدى فلما أن تكون :

أ - باللسق	ب - بالمسامير
ج - بأوتار	د - بشد الحبال

وللتثبيت بالحبال خمسة أشكال :

N - W - X - Y - Net	شبكة
---------------------	------

وأشهر هذه المجموعة فى مصر :

Goblet	١ - الدراكية (كأسية)
Goblet	٢ - الدلهة (كأسية)
Cylindrical	٣ - الصبل البدلى (أسطوانية)
Ketel	٤ - طبل الباز (إبريقية)
Frame	٥ - الفرفزان (ذات إطار)
Frame	٦ - الرق (ذات إطار)
Frame	٧ - الدف (ذات إطار)
Frame	٨ - المزهر (ذات إطار)
Goblet	٩ - اللقارة (كأسية)

### رابعاً : الآلات الوترية

ويكون المتذبذب فى هذه المجموعة هو الوتر أو الأوتار المشدودة وتصنيفه طبقاً لنوع وجسم الآلة - صندوقها المصوت على النحو التالى :

Bows	١ - آلات قوسية
Lyres	٢ - ليرو - قيثارة
Harps	٣ - هارب
Lutes	٤ - عود
Zithers	٥ - ذات لوحة أوتار

ويتنوع للبولد فى هذه المجموعة، على النحو التالى :

Plucking with fingers	١ - اللير بالأسابع
Plucking with Plectrum	٢ - ريشة
Bowing	٣ - قوس
Beaters or hammers	٤ - مضرب

ويوجد فى مصر ثلاث آلات فقط من هذه المجموعة :

Bowed tute	١ - الربابة
Lyre	٢ - السمسمية
Lyre	٣ - الطنبورة

### خامساً : الآلات الميكانيكية والكهرية

ومن هذه المجموعة لا توجد آلات شعبية مصرية.

\* \* \*

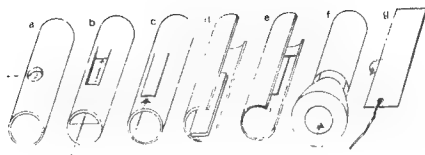
وبعد هذا الاستعراض الموجز لتصنيف الآلات الموسيقية، نرى أن الوقت حان، بل لقد تأخر الزمن كثيراً، لوضع نظام منهجى لدراسة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية وسوف نحاول، هنا، وضع إطار عام يمكن أن يكون أساساً للدراسة الملهجية لتلك اللشوة من الآلات الموسيقية التى تنخر بها مصرنا.

وقد اختار الباحث آلة السلامية نموذجاً لهذه الدراسة :

Aerophones	آلات النفخ :
End Blown Flute	السلامية :

الاسم : السلامية - الكولة - العفاطة - الصفارة .

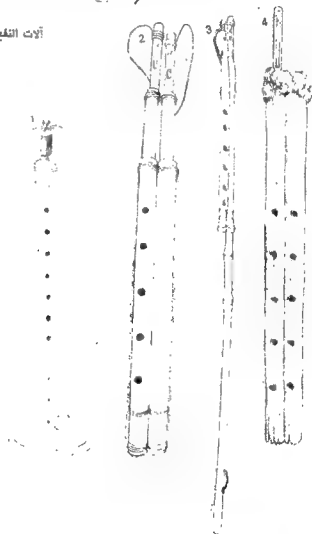
للجذور التاريخية : للعصور المصرية القديمة .



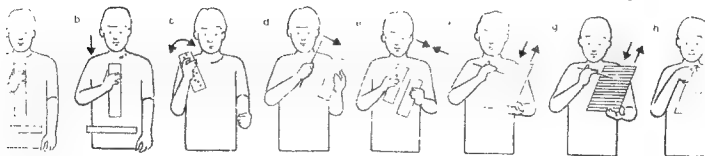
آلات النفخ المتذبذب



نماذج من العمود الهوائي



الأرغول المصري القديم



الآلات الموسيقية بذايتها



الانتشار : معظم بلدان العالم.

المولد : هواء من فم المازف في جسم الآلة مباشرة .

المتذبذب : الاهتزاز الناتج عن ارتطام الهواء بحافة الآلة .

الصنمخ : عمود هوائي دائري الشكل .

الوصف : قطعة من الناب ، أربعة عقل ، مجوفة من الداخل، ولها ستة ثقوب أمامية تقع في نصفها الأسفل .

المادة المصنوعة منها : الناب .

الصانع : المازف .

الديكور : خطوط مائلة ومتقاطعة في بعض الأحيان .

حدة الصوت : وتقاس cps وتختلف طبقاً لحجم الآلة .

قوة الصوت : ضعيفة وتقاس clb .

نوعية الصوت : ناعمة وتقاس طبقاً لدور الآلة .

كثافة الصوت : ضعيفة وتقاس ppm .

طريقة العزف : يصكك بمزمل مع الجلوس .

الأداه : لحنية مفردة أو بمصاحبة عازف للغمعة للقرار وأخر ، تبوع، وتشارك معظم الفرق الشعبية .

المناسبات الشعبية : معظم المناسبات الشعبية والاجتماعية .

المؤدى : ذكر .

الثنى : زهيد .

التقدير لشعبى والاجتماعى : حالى .

القياسات : يعتمد على مقاسات الآلات الموسيقية كم هائل من المعلومات الموسيقية التي يمكن حفظها بوصفها دليلاً علمياً لها، ويمكن من خلالها معرفة مقاسات الآلة وطبقاتها الموسيقية، وكثير من إمكاناتها الفنية، كما يجب أن ننوه، هنا، إلى أن قياسات الآلات يجب أن تتضمن قياساتها الخارجية والداخلية .

وقد نلاحظ، فيما سبق، أن دراسة آلة كآلة السلامية لا يمكن أن يقتصر على تلك المعلومات الأساسية للآلة، فإن تلك المعلومات ليست إلا بداية لما يعرف بالرسم البياني للآلة الموسيقية Organograph يمكن من خلاله البحث الدقيق لأية آلة موسيقية، فاختلاف الأسماء قد يدلنا على تقارب بين ثقافات مختلفة، كما في حالة اسم الكوكلة المصرية والكفال Kaval البلغارية والناب المصرى وآلة Daire البلقانية، فهي

جميعاً دائرية الشكل، كما يمكننا حصر انتشار الآلات الموسيقية المتطابقة في بلدان العالم المختلفة، والطريقة المستخدمة في تصنيعها وأصوات الصانعة للآلة ولقادة البيعية التي تصنع منها، ويمكن لنا، من خلال ديكور الآلة، معرفة جذورها التاريخية ورموزها الاجتماعية وتطابقها مع ثقافات أخرى، ثم إمكانات الآلة الموسيقية نظرياً والمستخدم منها والمتجاهل منها وطريقة عزف الآلة والتدريب عليها، فجمعهم عازفي آلة الأرغول مثلاً Single root، وخاصة في تلك الثقافات التي تستخدم (قراراً) موسيقياً، يتدرب المازف بالطريقة نفسها (النفع في اللام)، ثم أسلوب الأداء المنفرد والجماعي وتكوينات الفرق الموسيقية والمناسبات المختلفة التي تستخدم فيها الآلات الموسيقية وما ينجم من تقاليد وعادات قد تكون متشابهة ونوع المؤدى؛ جلسه، وثقافته، وطبقته الاجتماعية، وأحترافه أو هوايته، وتقدير الآلة الصادر من جانب المؤدى والمطقي، وتقديرها للفن من جانب المؤدى أو الفرقة المصاحبة أو للمتلقي .

كل هذه الجوانب وغيرها هي نقاط مازالت في معظمها مجهولة في دراسة الآلات الموسيقية المصرية والتي ندعو إلى البحث العلمى فيها .

وقد يكون مفيداً أن نورد، هنا، بعض الملاحظات التي رصدناها حول دراسة الآلات الموسيقية في مصر نرجزها فيما يلي :

١ - أن التلوع الكبير في آلات الموسيقى الشعبية في مصر يفتح مجالاً واسعاً للدراسة المنهجية مازال غير مطروح الآن .

٢ - أن عدم توافر الآلات الموسيقية للشعبية وفهرستها في المراكز العلمية المختصة بشكل عائق للبحث والدراسة .

٣ - التصور الشديد في المعامل الفيزيائية لعلم الصوت وأجهزة القياسات المختلفة، مع عدم وجود الفيزيائيين والباحثين في هذا المجال، مما يحيد معرفة كبيراً لدراسات علم الآلات .





٤ - لنندلم حركة الترجمة للدراسات الأوروبية لتكنولوجيا مع وجود عدد هائل من الدراسات التي تتعرض للآلات الموسيقية المصرية .

٥ - يعانى البحث العلمى من مشكلة للترجمة للمصطلحات العلمية لعلم الآلات الموسيقية .






٦ - لا يوجد أى تدوين لموسيقى الآلات الشعبية المصرية بالمراكز العلمية المتخصصة بمصر .

٧ - تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية لموسيقى الآلات الموسيقية لا تنغيد على الإطلاق في الدراسات

## المقاييس وآلة السلاسية

نغم القرار	مقياس الموزي	الطول الإجمالي	القطر الداخلي	قطر الثقب						
	32	72	2,5	1	12,5	4	4	12,5	4	31
	28	67	2,2	1	11	4	4	11	4	29
	24	57	2	1	9	4	4	8	4	24
	20	45	2	1	6,5	3,5	3,5	5,5	3,5	19



نوع القرار	مقياس الدرجى	الطول الإجمالى	القطر الداخلى	قطر الثوب						
	16	39,5	2	1	16	3,2	3,5	4	3,5	3,5
	17	34	2	1	14	3,2	3,2	3	3,2	3,2
	12	27,6	1,8	1	11	2,7	2,7	2,8	2,7	2,7
	10	21,6	1,7	0,8	8	2,5	2	1,7	2,5	2,1
	8	19	1,7	0,8	7,5	2	1,9	1,7	2	1,9

واللتمية تحمّلها أساساً تلك الطبقات المنتجة - العمال والفلاحون - والطور نتاج تراكمي للعلوم والفنون والثقافة، حيث إن الاهتمام بفنون وثقافات تلك الطبقات ليس شعاراً أجوفاً، بل هو الانتماء الحقيقي لهذا الوطن، وما أخرجنا اليوم إلى هذا.

المنهجية؛ وذلك لعدم الإعداد العلمي للمختصين في هذا المجال.

وأخيراً، يجب أن نعي جيداً أن الاهتمام بفنون وثقافات الشعوب أحد أوجه الديمقراطية والتمية والطور للشعوب، فالديمقراطية تعتمد على مشاركة طبقات الشعب المختلفة

### المراجع :

- 1 - HICKMANN, Hans : The Egyptian "Uffath" flute Cairo 1952.
- 2 - HOOD, Mantle : The Ethnomusicologist, New York 1970.
- 3 - HORNBOSTEL, and SACHS : Classification of Musical Instruments, English translation by Antony BAINS and Klaus P. Wachsmann, Galpin Society Journal, Vol 14, 1961.
- 4 - KUNST, Jaap : The Ethnomusicology, 3rd. ed. the Hague, 1959.
- 5 - Musical Instruments of the world an Illustrated Encyclopedia by the Diagram Group, USA. 1976.
- 6 - SACHS, Curt : The wellsprings of Music, The Hague 1962.
- 7 - SACHS, Curt : The History of Musical Instruments, New York 1940.



# الغناء العابت الأطفال الشعبية وبحر المتدرك

إبراهيم شعراوي

بحر المتدرك من بحور الشعر المحببة إلى الأطفال، فكثير من أغانيهم، في لهوهم وألعابهم، على هذا البحر، في العامية والقصص. وهو بحر زاده الألفش، وتداركه به على الخليل بن أحمد الذي أبدع خمسة عشر بحراً. وأجزاء هذا البحر:

فاعن فاعن فاعن فاعن (مرتين)

والبيض يسمى هذا البحر (ركض الخول)، لأنه يحاكي وقع حافر الخول على الأرض، كما يحاكي شرب التوابيس في إبلعات، كأنما تقول:

حقاً حقاً / صدقاً صدقاً	حقاً حقاً / صدقاً صدقاً
إن الدنيا / قد غرّتنا	واستهوتنا / واستهوتنا
لمنا ندرى / ما قدّمنا	إلا أنا / قد فرّطنا
يا ابن الدنيا / مهلاً مهلاً	زن ما يأتي / وزنا وزنا
ما من يوم / يمضي عنا	إلا أوهى / منا ركنا
فلمن فلمن / فلمن فلمن	فلمن فلمن / فلمن فلمن

سوى محمد / البغدادى

شاله كله / حظ على دى

وهذه الأغنية يلجأ إليها الأطفال لمعرفة الفرق الذى سيبدأ التلعب.

وفى نطّ للعبل، نهد أغنية مصاحبة على الوزن نفسه

هى:

وهذا البحر يأخذ حيزاً كبيراً من أوزان الشعر الشعبي المصرى. ويكفى أن أقدم إليك نماذج من أغاني ألعاب الأطفال من الجنسين، بوصفها دليلاً على شيوع هذا البحر وشعبيته في التراث الشعبي.

أولاً: فى لجة «حادى بادى» نهد الكلمات:

حادى بادى / حادى بادى (فمن لمن لمن)

ثالثاً: وقد نجد فعلن، تكرر مرتين، ويضاف إليهما نصف تفعيل (فع) فليصور الشرطة على وزن فعلن فعلن فع، التي تنتقل إلى مفعولن وتصور الشرطة فعلن مفعولن كما في أغنية:

[١]

على عليوه يا اللي  
عالي/ عليو/ وه بَلْ/ لي...  
ضرب الزميره يا اللي  
زمارته حريي يا اللي  
أُزْمَرْ/ توحَرْ/ بي يا ال/ لي  
فَلْن/ فَلْن/ فَعْلَنْ/ فَعْلَنْ  
دخلت في قلبي يا اللي  
قلبي رصاص يا اللي  
[وتنطق: قلبي/ رصاص  
فعلن فعلن... وتنقل إلى  
فعلن مفعول]

[ب]

وفي أغنية لعبة رلاً برلاً برلاً، نجد التفعيلة فعلن تستعمل مرتين أو مرة وبهذا نصف التفعيلة (فع) .. وقد انفقتا على أن (فعلن فع) تنتقل إلى (مفعولن)، ونظلم محسوبة على هذا البحر:

رلاً برلاً برلاً...  
فعلن فعلن مفعولن  
عازييين مين؟  
مفعولن...  
تجيبولها إيه؟  
تجيب/ بولها/ إيه  
أفعلن/ مفعولن/ أن  
تجيب لبها خاتم  
تجيب/ لبها/ خاتم  
أفعلن فعلن  
مايقضيها شي... .. إلخ

[ج]

وفي لعبة (ياهاو ياوسى)، نجد هذه الكلمات:  
يا هو يا ميسى - نشف لي قميصي  
لا أمي تضربني - وياها وبديني  
والمعزّه تحوش عني.....

واحد اثنين

عم حـــــــــــــــــمين

ثلاثه اربعه

في المطبخه

خمس سته

فصحوا السكه

سبعه ثمانيه

طبخوا الباميه

تسعه عشره

خرطوا البصله (١)

ثانياً: فيما سبق كانت فعلن تكرر في كل مرة، وفي المثال التالي نجد فعلن هذه تكرر ثلاث مرات في كل شرطة.

ففي أغنية «بابا جاي إمتا؟» فعلن فعلن فعلن، نجد في اللعبة طفلين نقان متقابلتين، وتتلاقى الأيدي، كأنما تدفع كل منهما الأخرى بعيداً عنها بيديها، ثم تدفع بيدها اليمنى اليد اليمنى لصاحبتها، ثم تتبادل الأيدي الدفع في صفقات متتالية مع الإنشاد:

بابا جاي إمتا؟

جاي الساعة سته

فعلن فعلن فعلن

فعلن فعلن فعلن

راكب والا ماشي؟

راكب بمسكولته

بيضه والا حمرا؟

بيضة زي القشطة

وسعوا له السكه

أما في أغنية (واحد اثنين ثلاثه)، فالكلمات:

وَأَحْبَبْتُ نِتَشَا لَاتَهْ

عَم مَد/ مِين ش/ حَاتَهْ

بِيَا ع الشــــــــــــــــيكولاته

بـــــــــــــــــيله يا بـــــــــــــــــيله

يعيش بابا وبـــــــــــــــــيكي

ويعـــــــــــــــــمُر النـــــــــــــــــيقه

(١) فعلن فعلن/ وزن لكثير من الشعر الإنشادي ولا سيما أغاني الأختال. وهذاك لعبة على هذا الوزن نفسه للأرقام الإنشائية one two... fasten my shoe... 3 - 4 shut the door... ect



- طرحة أمى بحواشى - فيها قرون  
القول الاخضر - يارب خضر قللى  
- واجمل الجنة لأهلنى -

سبع مدّن (جمع منذنة) يتلّع  
- على نينا المشلق - يارب أزوره وارجع  
على جمال الهادية

(ج)

ولاشك فى أن أغنية لعبة (الططب فات فات) هى أشهر  
أغنية للأطفال لكثرة تقديمها بالتلفزيونات والشهرجات  
المربية، وهى تكرر للتفميلة (فطن)، أو نصف التفميلة (فع)  
اللى تنتقل إلى (مفعول) وهذه كلماتها:

الططب فات فات

على ديله سبع لفات

والديه ولقت فى النهر

وصاحبها واحد خنزير

وفى إيدّه منديل هدير

وفى رجله جزمه وشراب

يا طالع ع الشجرة هات

عصفوره وسبع قمحات

والأزرب فى العشّه مات

والصن/كر واق/فين طا/بور

فطن / فطن / فطن / فطن

ما فانتش عليكو الديب الديب السحلاوى

فات فات .. (ونعود لأول الأغنية)

على ديله ..... إلخ.

(د)

وهذه أغنية (عم باجمال) على تفميلات بحر المتدارك

نفسها:

عم يا جمال - جمالك فين؟ - فى الكنطرة -  
بياكلوا إيه؟ - حشوش دره - يشرهوا إيه؟ قطر  
النسوى - عندك عروسة؟ - بس عجوزه - طمبل طمبل  
مزىكا.

فرح (فلان) أنتيكة.

(هـ)

وعلى تفميلات (المتدارك) نجد أغنية لعبة «هنا مقص»

وهنا مقص، وكلماتها:

هينّا م/ قصّ و/ هينّا م/ قصّ

فطن - فطن - فطن - فع

فطن - فطن مفعول

هنا مقصّ وهنا مقصّ - هنا عرايس يتترصن -  
هنا فاطمة الحجازيه - شعرها ضانى ضانى - لقيته  
على حصانى - وحصانى جوا الخزنه - والخزنه بدها  
سلم - والسلم عند النجار - والنجار عاوز مسمار -  
والمسمار عند الحدّاد - والحدّاد عاوز بيضه -  
والبيضه فى بطن الفرخه - والفرخه عاوزه قمحه -  
والقمحه عند التاجر - والتاجر عاوز فلوس -  
والفلوس عند الصراف - والصراف عاوز لبن -  
واللبن عند البقرة - والبقرة عاوزه حشيش -  
والحشيش فوق فى الجبال - والجبال عاوزه عصافير  
والمصافير جوا الجنة - والجنة عاوزه حنّه - والحنه  
على إيدنا - رب يحنّ علينا، ..

(و)

وفى أغنية لعبة «واحد تثنين خرجى مرجى»:

أَوَحِدَتْ - يَنْ خَرَجَ جِى مَرَجِى

فطن - فطن - فطن - فع

فطن - فطن - مفعول

واحد تثنين خرجى مرجى - انت حكيم والا  
تمرجى؟ - أنا حكيم الصحنه - العيان اذى له حكنه -  
والغليان اذى له لقمه - لقمى أزورك وانهى - يا  
اللى بلادك بعيده - فيها أحمد وحميده - حميده  
وإدت ولد - سميته عبد الصمد - مشيته ع المشايه -  
خطّلت رأسه الحدّاه.

(ز)

وفى أغنية (بكره العيد ونعيّد) نجد:

بَكْرَلْ - عِيدُونْ - عِيدْ

فطن - فطن - فطن

ويؤد - يحكّ - ياشوخ - سيد

فطن - فطن - فطن

ونحطّ/ طكّ عا/ لا القرق/ وانه

فطن - فطن - فطن - فطن

والكلمات تقول: بكرو العبد ونعبد - ونبدح  
ياشيخ سيد - ونحطك على قبروانه - وتعالوا افطروا  
ويانا..... إلخ.

(ج)

ولعبة «نخلة عويجه» واضح من اسمها أنها تؤدى بالروحانيات؛  
حيث الاعتماد بالخدول - وخطورة النخلة غير المستقيمة أنها  
تؤول فيسقط شعرها في أرض الجيران، وليس في أرض  
أصحابها.

الهم أن لعبة «نخلة عويجه» من ألعاب البهات الصغريات  
في الواحات المصرية، وتؤدى بواسطة طفلين تقفان  
متلاصقتين وقد أصطت كل منهما وجهها إلى انتهاء مخالف  
لأنهاء الأخرى. هذا، وتضع كل لاعبة يدها اليسرى على  
كفف اللاحية الأخرى، ثم تدوران وهما تفتيان:

نِيحِي / لَعِيْه / جَهْ (فطن فطن فع) تنقل إلى فطن -  
مفرعان.

ارمى / لى بلد / جه (فطن فطن فع) تنقل إلى فطن  
مفرعان) وكلمات الأغنية:

نخيله عويجه - ارمى لى بلحه - شكتنى شويكه -  
صباعى انجرها - رحت لأمى تظلمها - تظلمها لوبى  
لوبى - كيف الشعر المجدول - حليته قبضة قبضة -  
ياشمروخ افتح واطيح - خلى أمى تنزل تقسل - تقسل  
لى توبين حريز - والصعب ويأ المنديل - والمنديل  
أبو طياته - يسلم حيه وحياته - عم عثمان دخل  
الجنة - جاب عروسه بقصتها - نط الجمل ورقسها -  
جابت صبي وصبيه - لبتيه وقعت فى البير -  
والصبي عمر دارها - وألميه فى المجريه - والمجاريه  
انسدت.

حركة داخلية فى الوجدان

يحر المتدارك، بكراره التفعيلة البسيطة «فطن»، له قدرة  
عالية على الصخب والصنجوح، إنه يتكلم، يضحك ويهكي  
ويصرخ محر عن انفعالاته بلا همس، وهو مملوه بالحموية،  
وهذا ما جعله أنسب للبحر لألعاب الأطفال ولعهم فى كثير  
من العاميات العربية، وفى آداب الأطفال بكثير من الشعر  
الأوروبى والأمريكى.

وتنصق قليلاً فى الألعاب المصرية لدرى مدى تفاعل هذا  
البحر مع انطلاقات الصبية الصغار وآمالهم، وكيف يناسب  
الحركات التجدلية للى يقومون بها أثناء أداء النص للشعر.

إن لعبة مثل «عكب.. شد واركب» لا تتعدى على مجرد  
حركات بالأيدى أو الميل بالجسم، بل تمثل فقرة، قد يجر فيها  
المتسابق فرق أجسام خمسة من الأطفال فى حالة ركوع بكلى  
الجدع مع استقامة القدمين؛ إنه يطور فى الجو منزلقاً فى  
الهواء لمسافة حوالى ٣ أمتار.

إن عكب يقف على رأس فريقه، وكل منهم يستمد للقفز  
فوق ظهور فريق الخصم للوصول إلى أولهم والاستقرار فوق  
ظهره، ويتبعه الثانى ليقتف فوق ظهر الثانى، وهكذا يتحول  
الفريق إلى فرسان فوق ظهور جياهم (خصوصهم)، والكلمات:

اعككب .. شد واركب

فطن.. فطن .. فطن

على فين ؟ .. (عالا فين :عالا/ برّ البرين -

فطن فطن فطن فطن فطن)

وتحن فى «رلا برلا» نهد حركة مستمرة بين  
أسرئى المروسين؛ فهذه أسرة الفتاة تريد أن تحصل على أكثر  
الأشياء المادية. وأسرة الفتى فطن فى كل مرة عن شيء  
يستخدمة للمروسين؛ خاتمًا، (غويشة) سوارًا، ثوبًا، حليّة،  
هذاء..... وأسرة الفتاة معذرة بأهلها تريد المزيد، إلى أن  
تطن أسرة الفتى أن للفتاة الحق فى أخذ ما تشاء (كل الدنيا  
ليها) عند ذلك، تعلن أسرة الفتاة أنها رضىت ووافقت على  
هذه الزيجة المباركة، وتردّد: «اتفضّلوا خدوهم».

وكما وجدنا الحركة الحية الدافقة الدائبة فى الحوار التمثيلى  
بين أسرئى المروسين، نجد حركة القطار، وقد أمسك كل طفل  
بظهر الطفل الذى أمامه، ليمطروا فى لعبهم حركة القطار فى  
عصر البخار؛ حيث كانت القطارات تسير بالقصم، وهم  
يرددون: «ياأبور يامولع»..

وتصل الحركة إلى قمتها فى القصّة الحركية الدائرية، التى  
تصور حصاناً فى مكان مرتفع محكم الإغلاق. وللحصول  
على هذا الحصان النادر الذين نحتاج إلى سلم خشبى. وللسلم  
عند الدجار، فللذهب إليه ليهجرنا السلم. وهماو فى المقابل،  
يطلب مصماراً، إذن لنذهب إلى الحداد لوبصع لنا المسمار،  
وهماو الحداد الطيب يئسم لنا، ويطن أنه جالع جوعاً يجهل لا  
يستطيع الحركة، فكيف يصنع المسمار بإشعال النار ويضع  
قضب من الحديد فوقه، وتحريك الهواء لتطير الليران فيترهج  
الحديد، فيقوم الحداد بضربه بالمطرقة حتى يابن، ويأخذ شكل  
المسمار. كيف للحداد أن يقوم بكل هذا العمل الشاق، وقد أنه  
الجوع، ولم يتناول إفطاره. إنه يحتاج على الأقل إلى بيضة  
لينشط وينهض للسلم.

والمبولون ملأ: خروف العود والذئب والبقرة والحصان والأرنب لذى سفت فى العشب، والذئب لذى رقع فى البولس وصلبه الخنزير، والذئب لذى فلت فلت والجمال لآلى تحملها إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم.

والطير ملأ: الحصفور بين سابل القمح والوزة لآلى (تكللى وتقول له يا بولكى).

ونعد من الجمادات والصخورات كل ما هو متحرك ملأ الدجاجة (البسكوت) والقطار.

ومن خلال هذه الحركة للنشطة لآلى تتناسب لعب الأطفال يقدم الشاعر الشعبي قيم الجماع ومثلها العليا، بشكل واضح حيناً، وبالمزوم المعلقة للفاصلة حيناً آخر، بحيث تصل المسمى إلى الكبار وحدهم، وإن فلتت بظلالها على الصغار فى مراحل سفة نكفة.

ففى أغنية (على عقوبه ضرب الزميرة) نجد إجابات ياقصر.. عيوبك خمر! وهذا رمز للضحك واللغة وأنها صارت فى سن الزواج، كما يخمر المجون فلان من صنع الخنزير. وفى أغنية (ولا يولاب لالا) نرى كيف تنبأى القرية بالمروى وتقدم إليها كل ما تحتاج إليه. وفى أغنية (حبلى طويل باله، صورة للإقطاعى للشرير أو أمد رجاله، وهو يترى الفكة لاجميلة الساخنة بالمال لتسلم له أعلى ما لديها وهى لا تدرى ماذا تفعل، بعد أن فقبت ما هو أعز من المال. والرمز يكاد يصرخ بالمعنى (الوزة تكللى، وتقول يا بولكى، يا بولكى الشوم) و (نورته حاقق) فما أشد مرارة ثمار هذا الرجل اللهم لذى يملك المال والصلاح.. وما أعظم قدرات بعر المتحرك فى الأدب الشعبي، ولا سيما فيما يصل بألمب الأطفال.

والمصبول على البوصة نكته إلى الدجاجة. هوا تهنى بالدجاجة وتلفضى وتومكى حركة قوية لتخرج بوصته من جوفها، الدجاجة هى الأخرى جامعة تحتاج إلى حبوب القمح. وحبوب القمح عند الطاجور. نذهب إليه فحلب نفوقاً. وللقود عند الصراف. والصراف محتاج إلى كوب من اللبن. وللبن عند البقرة، ولكلها لن شعلنا لبن إلا إنا أطمعنا فتمطونا اللبن الذى تقدمه إلى الصراف فومطنا القود لآلى ومطونا الطاجور فى مقابلها قصح لذى تحتاج الدجاجة إليه، ويخوره أن تملونا البوصة لآلى نقدمها إلى لعد المصبول على المسمار الذى تقدمه إلى الطاجور فمطونا لآلى الخشى الذى نسمده به إلى مكان المصن.

هذه المرحلة للشاقة أن نجد ملأ بعر المتحرك، والتمهيلة للنشطة فلان فى لمبة أغنية: هنا مقص وهذا مقص إلى أن نمصل على المصن، ونسرع به لتعيد ست الحسن والجمال لآلى تسمى فاطمة المجازية، تلفت شعرها على المصن ونطلق بها بويلاً.

وحركة هذا البعر (المتحرك) تهمل الأغنى المصوبة على تلمبكتها المتجانسة لآلى تتكرر بدون تدخل تسميات أخرى (يمكن البسيط ملأ لآلى يمتدى على تسميات هما مستطن وفاعلن، والجمعت مستطن فاعلائن، والمضارع مفاصل فاعلائن... إلخ) تهمل الأغنى المشملة عليها محركة تكلل بالطبيعة، وما فيها من بشر وحيوان وطير وصخورات.

فالإنسان تملأه فى: هم حسين شعلته براح الشكولاته، و فاطمة للمجازية، وعلى عقوبه ضرب الزميرة، وشاهين ولد البت بنات، وعبد القهرم صاحب مزرعة القومون فى ألباب الأطفال وأغانيهم الشعبية.





# حكايات شعبية من الهند

اختيار وتصنيف وإعادة صياغة  
أ. ك. رامانوجان<sup>(١)</sup>  
ترجمة وتقديم: رأفت الدويري

يضم مجلد (حكايات شعبية من الهند) حواديت شعبية شغافية تم اختيارها وترجمتها إلى الإنجليزية عن اثنتين وعشرين لغة هندية تغطي غالبية ولايات الهند.

ويرى رامانوجان أن الحدودية (الحكاية الشعبية) نص شعري يحمل بعضاً من السياق الثقافي الكامن فيه. كما أنه يذهب إلى أنه من غير المستطاع، إن لم يكن من المستحيل، إعادة حكي حكاية ما، كما حكيت في الأصل.

أوفية تختلف عما في الحكاية الأصلية. ولقد حرص رامانوجان على اختيار الحكايات عن روايتها أو حكايتها الحقيقيين (الشاهدين) مباشرة، لا عن نصوص أدبية منشورة (كتابية). فحوالي ربع تلك الحكايات جمعها أو أعاد جمعها بنفسه شخصياً، وبمئتها لم يسبق نشرها وخاصة في ترجمات بالإنجليزية. وعدد اختيار رامانوجان وتصنيفه تلك الحكايات يضع في اعتباره لغات الهند الأساسية، إذ إن الهند بلغاتها المتعددة تعتبر أكثر من حد واحدة.. إنها هند متعددة.

ولقد استبعد، عند اختياره حكايات هذا المجلد (حكايات شعبية من الهند)، الأساطير والحكايات الدينية والتاريخ الأسطوري، فضلاً عن استبعاده الحكايات المعروفة في نصوص سبق نشرها، وكذلك استبعد الحكايات الشعرية المغناة والتي يحكيها غناء وتغليلاً شعراء الرماية في الأماكن العامة.

إن تلك الحكايات التي وقع عليها الاختيار رامانوجان لنشرها في مجلد (حكايات شعبية من الهند) سبق أن ترجمها إلى الإنجليزية مترجمون مختلفون من أماكن، وفي أوقات مختلفة.

وهاهو يعيد صياغتها أو حكايتها، مع إجراء بعض التعديلات الطفيفة في بعض تلك الحكايات، وتعديلات أكثر من طفيفة في البعض الآخر. المهم هو التزامه بالخط الأساسي للحكي في تلك الحكايات، دون حذف أية تفصيلية أو موتيفة، مع الحفاظ على حبكة الحكاية، دون مساس. كما أنه لم يحاول - كما يقول - مزج أو تكليف الحكاية بقصد تحقيق قيم درامية.

(١) شاعر هندي وباحث فولكلوري وأستاذ بجامعة شيكاغو (١٩٢٩ - ١٩٩٠).

## تصنيف الحكايات

لقد صنف رامانوجان الحكايات المشدورة في هذا السجل إلى إحدى عشرة مجموعة أو سلسلة، وكل منها يتكون من ثمان أو إحدى عشرة حكاية تنسب إلى الأنواع التالية من الحكايات:

أولاً : حكايات تدور حول رجل.

ثانياً : حكايات تدور حول امرأة.

ثالثاً : حكايات تدور حول عائلات.

رابعاً : حكايات تدور حول القدر والحوت، والآلهة والجان والأشباح.

خامساً : حكايات ضاحكة؛ ومنها حكايات بطلها مهرج أو شخص شديد الذكاء.

سادساً : حكايات تدور حول الحيوانات.

سابعاً : حكايات تدور حول الحكايات.

حكايات حول الحكايات Meta - Fiction

يرى رامانوجان أن مخزون الحكايات الشعبية يتضمن الحكايات الشعبية ذاتها، أو حكايات تدور حول تلك الحكايات؛ حيث يقوم الحكاء الراوي (الحكواتي) بالتطبيق على الحكاية بحكاية أخرى يحكيها عن الحكاية، ومنها نتعرف على النظرة

## التنافية إلى أهمية الحكاية.

فالحكايات والأحلام تمثل عبئاً على قلب من لا يحكيها لآخر، بل إن الحكايات لها إزنتها وغبضياتها وانتقاماتها ممن يحبسها في قلبه، دون أن يحكيها لآخر أو لآخرين (كما سدرى في حكاية حكايات غير محكية). فالحكايات تتجسد في أشكال مختلفة لتلتئم لنفسها ممن يحبسها بدم حكيها للعالم حوله. فالحكايات وجودها الخاص للسابق لوجود الحكواتي، وإنها تكبر، بل تسقت، من لا يحكيها ولا ينقلها بالحكي إلى الآخرين.

ولعل هذا ما يفسر ما سبق أن كتبه د. فريال غزول في مقالها بمجلة الفنون الشعبية العدد ٤٨ بعنوان «التنظير في الفولكلور - دراسة مقارنة» إذ تقول:

«إن أ. ك. رامانوجان يرى أن هناك من الفولكلور الهندي السلي تطبيقات على ثقته وأجندته وعلى النص الشعبي، مما يطلق عليه الفيدا - فولكلور Meta - folklore؛ أي الخطاب الذي يرتد على نفسه، فهناك قصص يحكي نشأة القصص».

والآن، جاء الوقت لتتعرف على حكايتين من هذا النوع.

الأولى: حكاية «أحك همومك للحائط».

الثانية: حكاية «الحكايات غير المحكية».

## حكى همومك للحائط

كانت هناك أرملة فقيرة تعيش مع ولديها وزوجتيهما .. وكان الأربعة يسلمون مدامتها ويشتمونها طوال اليوم، ولم يكن للأرملة أحد تتركز إليه وتعكس له همومها وأحزانتها. ولأنها كانت تخزن همومها لنفسها داخل نفسها .. فقد بدأ جسدها ينتفخ ويترهل أكثر فأكثر مع الوقت، مما جعلها أضحوكة ولديها وزوجتيهما .. فظلوا يسخرون من جسدها المترهل .. والمتنفخ ويطلبون منها للتقليل من الأكل. وفي يوم من الأيام خرج الأربعة من البيت فخرجت الأرملة بدورها من البيت مهمومة وتمسمة، وظلت تسيير بمفردها إلى أن وجدت نفسها خارج المدينة. وهناك رأت بيتاً قديماً مهجوراً ومهارة، وبلا أسقف .. دخلت البيت فشعرت بالوحدة والبؤس أكثر مما كانت وشعرت بأنه لم يد يمدقدها تحمل الاحتفاظ بهمومها داخل نفسها لنفسها، ولابد أن تعكس ما بها لكانن ما ..

جلست بهولاً أقرب حائط منها، وبدأت تعكس ما تخزنه من حكايات أحزنتها بسبب ابنها الأول، ويسجد أن لنهت من الحكي إذا بالحائط بهمار مكتوماً على الأرض تمت ثقل همومها وأحزانتها، وهنا أصبح جسدها أخف وزناً وأقل انتفاخاً فأنهت الأرملة إلى حائط آخر، وهكذا لم كل ما تخزنه من أحزان وهموم تسببت فيها زوجة ابنها الأول فانهار الحائط، وأصبح جسدها أخف وزناً وأقل انتفاخاً، وبالمثل انهار الحائط الثالث تمت ثقل حكاياتها عن ابنها الثاني. وتلاه الحائط الرابع المتبقى في البيت للتقديم، لانهار تمت ثقل حكاياتها عن سوء معاملة زوجة ابنها الثاني.

وعندما وقعت الأرملة وسط العظام والركام شعرت بخفة جسدها وانتعاش روحها، ونظرت لنفسها فإذا بجسدها قد فقد وزنه الذي زاده أثناء بؤسها وعادت الأرملة إلى البيت!!!

أصل الحكاية باللغة الصومالية - لنة ولاية الصومال إحدى ولايات الهند.

# الحكايات غير المحكية

بقلم : هندية (جوندية)

فى ولاية جوندى (الهندية) كان هناك مزارع يؤجر أجيرا ليطلع له حقوله ومزارعه . وفى يوم من الأيام خرج المزارع الجوندى ومعه أجيره إلى قرية بعيدة ليؤجر الجوندى ابنه وزوجته . وفى طريقهما إلى القرية للبعيدة توقف الجوندى وأجيره عند كوخ على الطريق للاستراحة، وبعد أن تناولا طعامهما قال الأجير لسيد الجوندى:

سيدى لك لي حكاية .

غير أن الجوندى كان متعباً وذهب إلى النوم، وظل أجيره مستيقظاً يفكر فى أنه يعلم أن سيده يعرف أربع حكايات، ولكنه أثنى وكسول جداً، لدرجة أنه لم يحكيها لآخرين، وبيلما الجوندى مستغرق فى النوم خرجت من معدنه الحكايات الأربع، وترعين فوق جسده وبدا الحداث مع بسنه البس، وقد بدا عليهن الغضب والاستياء من الجوندى الراقص تحتهن .

قالت الحكايات الأربع:

هذا الجوندى يعرفنا جيداً منذ طفولته، ولكن لم وإن يحكيها أبداً لآخرين . فلماذا نظل نعيش هكذا بلا نفع فى معدته ؟؟  
فلنقل هذا الجوندى الكسول الأثنى، ولننقل لنعيش مع شخص غيره !  
تظاهر الأجير بأنه نائم، ولكنه كان يستمع جيداً لكل ما تقوله الحكايات الأربع .

قالت الحكاية الأولى:

عندما يصل الجوندى إلى منزل ابنه ويجلس لتناول عشاءه سأل نفسه إلى حفنة من إير حامية أو ملعقة طعام يضعها فى فمه، وعندما يبلعها سيموت فى الحال .

وقالت الحكاية الثانية:

وإذا لم تفلح تلك المينة، ونفذ بجلده منها، سأجعل من نفسى شجرة ضخمة أف فى طريق عودته، وعندما يقترب منى سأسقط عليه بكل قوتى، لأسحقه تحتى !

وقالت الحكاية الثالثة:

وإذا لم تفلح تلك المينة، ونفذ بجلده منها، سأجعل من نفسى ثعباناً، وأندفع إلى قنمه أعصها فتموت فى الحال .

وقالت الحكاية الرابعة:

وإذا لم تفلح تلك المينة، ونفذ بجلده منها... فبينما يجر الدهر فى طريق عودته سأجعل موجة عاتية ترفقه .  
فى صباح اليوم التالى وصل الجوندى وأجيره إلى منزل ابن الأول، ورجب به الابن وزوجته وقدا له الطعام للعشاء، وبمجرد أن اقترب الجوندى من فمه بأول ملعقة من الطعام سارع الأجير بإسقاط المعلقة من يده، بيلما صاح محذراً:

هناك حشرة فى الطعام .

وعندما نظروا وجدوا أن حبات الأرز فى المعلقة قد استحالت إلى حفنة من إير حامية .  
وفى اليوم التالى، اتخذ الجوندى وأجيره طريقهما إلى العدة . وعلى الطريق كانت هناك شجرة ضخمة مائلة، فقال الأجير للجوندى:

دعنا نسرع بعيداً عن هذه الشجرة !

وبمجرد أن ابتعدا عنها قليلاً إذا بالشجرة تسقط سقوطاً عنيفاً أوشك أن يطول الجوندى ويسحقه . وبعد قليل وجدا على الطريق ثعباناً فظيماً صارع الأجير إلى قنمه بصاه، ثم وصلا إلى الدهر ليعبرا فإذا بموجة عاتية أوشكت أن تغرق الجوندى، غير أن الأجير تمكن من سحب الجوندى إلى بر الأمان .  
وجلس الجوندى وأجيره على شط الدهر؛ ليلقتنا أنفاسهما .

فقال الجوندى لأجيريه:  
لقد أنقذت حياتي أربع مرات، أنت تعرف شيئا لا أعرفه أنا، كيف عرفت مقدما ما أوشك أن يحدث لى؟  
قال الأجير: إذا أخبرتك بالأمر سأسخط حجرا.  
قال الجوندى: كيف لرجل أن يسخط حجرا.  
هيا .. تكلم .. أخبرنى بالأمر.  
فرد الأجير: فليكن .. سأخبرك بالأمر، ولكن عندما أسخط حجرا خذ طفلا زوجة ابنك واقتطفى بالطفل لأعود إلى  
صوتى كبني آدم.  
وحكى الأجير حكاية الحكايات الأربع إلى سيده الجوندى فسخط إلى حجر فى الحال، ولكن الجوندى لم يف بوعده وتركه  
حجرا وعاد إلى بيته.  
وبعد معنى زمن علمت زوجة ابن الجوندى بالأمر، فذهبت بنفسها وممها مظلها لتقطفه على الحجر، فعاد الأجير إلى  
هولته الأولى.  
ولكن الجوندى رفض أن يستقبل الأجير فى بيته؛ بل رفضه كأجير.  
لهذا السبب، نادرا ما تجد من يقف فى جوندى من ولاية جوندى الهندية، ولهذا أيضا سار المثل الشعبى: ثلاثة لا تنق  
بهم:  
الجوندى، والمرأة .. والحلم.

أصل الحكاية باللغة الجورندية لغة ولاية جوندى إحدى ولايات الهند.



# نظرات سوقيتية في الفولكلور والفولكلوريات الأمريكية

١٩٥٠ - ١٩٧٤

روبرت بي. كلاماش

ترجمة : إبراهيم قنديل

ظهرت في الولايات المتحدة في أواخر الخمسينيات في إطار هجوم للكتابة على مختلف الاتجاهات التي تعبر عنها هذه الكتابات. وهي تجد أن هذا النوع من التشوش المدرسي، إذا جاز التعبير، يتوافق مع المتطلبات الأيديولوجية للرأسمالية الاحتكارية، ويخرج بالغن من عالم الواقع إلى عالم اللاعقلانية والذاتية واللاعقلانية. وزيمليانوفنا هنا، كما هو شأنها فيما بعد، تتخذ، على وجه الخصوص، اتجاه التحليل النفسي (ميليل، فرانسيس هيرسكوفيتش، جوزيف كامبل، إيريك بورن، كاثرين سبنسر)، وتأثيرات الطقوسيين (لورد راجان، سكاتلي، ليجار هابن)، و الوضعيين (ويليم بسكوم، ريتشارد دورسن، لوس كلوزين) وكذلك علماء الفولكلور الأمريكيين، ممن يحسم مفاهيمهم، تجاه الفولكلور، بشمولية مفردة (بي. إيه. بوتكين، هوريس بوك) والمدرسة التاريخية - الجغرافية (سكوت تومبسن، إف. إل. أوتلي، وغيرهم جون أشكن، كارفيل كوليز، مودي سي. بورترايت). وفي رأى للكتابة أن مجال الفولكلوريات الأمريكية «البرجوازية»، باعتبارها علماء، سيهمل لا محالة، بسبب رفضه لأن يضع في اعتباره الطبيعة الطبقية، والواقع الاجتماعي للإبداع الفني الشعبي.

إن علماء الفولكلور السوقيت الأكار شهرة في أمريكا اليوم هم: على الأرجح، إم. سوكولوف، وفلاديمير بروب، وإل. إم. زيمليانوفنا، الذين أمدت كتاباتهم علماء الفولكلور الأمريكيين بأولى خبراتهم عن تطور الدراسات الفولكلورية الأمريكية ومدى ما تلقاه من متابعة بالخارج من قبل علماء الفولكلور السوقيت، وعما يشوب تفسير هذه التطورات من حساسية سياسية، بل تشويه أحياناً<sup>(١)</sup>. ولقد اتسم رد الفعل الأمريكي إزاء هذه الظاهرة، بوجه عام، بالنصب والإحباط، يقول ريتشارد. إم. دورسن: «... ليس ثمة معنى يذكر تقريباً لأن يحاول المرء التواصل...»<sup>(٢)</sup>، كما يلخص فيليكس. جيه. أوبناس آراء زيمليانوفنا، ويرى أنها محض مثال أضر على خروج علماء الفولكلور السوقيت من فك تخصصهم إلى «تقسمة الأخبار والأشراء»<sup>(٣)</sup>.

ولم يصلنا أن زيمليانوفنا قد صدر منها تعقيب على هذا الرأى، وقد ظهر أول هجوم لزيمليانوفنا على عالم الفولكلوريات الأمريكية، عام ١٩٦٠، بالمجلة الأوكرانية الشهيرة «إبداع وإنجاز»<sup>(٤)</sup>، في مقالة تتناول بالتقديم مجموعة من الكتابات الفولكلورية «الرجعية» و «البرجوازية» التي

ويوجه عام واحد؛ أي في عام ١٩٦١، اتخذت زيميلانوفنا انجاءاً عذائياً أكثر عفاً، في محاولة لتأكيد أهمية الصحافة التقدمية في الولايات المتحدة في الاتصال من أجل فولكلوريات منطوية<sup>(٩)</sup>، ومن خلال تركيز اهتمامها على حركة الاحتجاج البيئية في أمريكا في الخمسينيات، تقوم زيميلانوفنا بتجميع الطبيعة التقدمية لظاهرة «اصغر غذاء» Sing Out، وتجميع دراسات تقليد الأغنية الشعبية الأمريكية التي قام بها جون جرينواي ورأسيل أيمز. ومن «التقدميين» الآخرين الذين استبحروا في هذه المقالة بويت سيجر، باتريك جاتلين، إيرفين سيلبر، سيخلي فيلكنشتاين، آلان لوماكس، كما صنعت قائمة «الرجعيين»، ذلك البرجوازي المحافظ ريتشارد دورسن، مايلا فيشر، بوتكين (الذي يبدو أن زيميلانوفنا تعتبره الأب الكريه للفولكلوريات الأمريكية)، كما تلتفت الكاتبة طويلاً إلى «رياء التحديق» (جون كوهين)، لتستخلص بشيء من الارتياح أنه بالكاد قد وطأ أرض الفولكلوريات الأمريكية «التقدمية»، وأنه «معتقد بشدة في الصحافة التقدمية الأمريكية التي تقود، بداب لا يعرف الكلل، نصلاً ناجحاً لخلق علم مستدير للإبداع الشعبي والتنمية فن شعبي يفت حارساً للديمقراطية والسلام في العالم أجمع».

ثم قدمت زيميلانوفنا نسخة حديثة، باللغة الروسية، لهاتين المقالةين اللتين ظهرتا بالأوكرانية في ١٩٦٠ و١٩٦١، وكانت هذه النسخة الجديدة مقالة بمجلة الإنثروجرافيا السوفيتية التي تصدر على مستوى مركزي وتغطي باحترام واضح<sup>(١٠)</sup>. والمقالة يسيطر عليها التقسيم ذاته لاتجاهات الفولكلوريات الأمريكية؛ هذا «رجعي»، وذلك «تقدمي»، كذلك الأسماء والمراجع ذاتها، بل إن عبارات بأكملها يعاد استخدامها كما هي، وإن كانت الكاتبة قد وسعت هذا قائمتها السوداء لتضم، على سبيل المثال، دوروثي لوجان، وتعتبر هذه المقالة محطاً بارزاً على نواحٍ خاصة؛ باعتبارها أول مقالة تلت انتباه علماء للفولكلور الأمريكيين إلى آراء وكتابات متابعي للفولكلور الأمريكي من السوفييت وذلك بفضل الترجمة الإنجليزية للمقالة في «مجلة معهد الفولكلور»<sup>(١١)</sup>.

وبعد أن استنفدت نقاط الموضوع الأساسية لاتجاهها في نسخة فائرة (ثلاث مقالات في الموضوع ذاته في ثلاث سنوات) بقيت زيميلانوفنا صامدة قرابة عقد من الزمان. ثم تعود مرة أخرى في عام ١٩٧٣ ببحث مفصل عن البيئية في الفولكلوريات الأمريكية خلال الستينيات<sup>(١٢)</sup>.

ويوجه عام، فإن زيميلانوفنا تبدو في هذا البحث مطلعة على معظم الكتابات والأسماء المهمة، ولكنها تظل متمسكة بشكل مقزمت بالمنهج التصوري للاركسي المفضل في الاتحاد السوفييتي، ومرة أخرى ترسم صورة باهتة للفولكلوريات الأمريكية، بل تتجاهل هنا مدرسة «التقدمية» التي كانت تشيد بقيمتها في موازنة الموقف من قبل، وتستخلص أن الاتجاه البوليوي مضاد العلم، وسالب للسمات الإنسانية بطبيعته، فتنهض إلى أنه «نتاج للفلسفة البوصية الجديدة، وأن له روابطه الداخلية والعنصرية والفرويدية واليونانية وغيرها من اتجاهات المدارس الأنثروبولوجية والتاريخية. الجغرافية، تخصص للقرات الاستهلاكية من البحث لتتبع جذور هذا الاتجاه، وهكذا حتى تشير إلى أن ستيت تومسن شكلتني من حيث الجوهر، وإلى أن البوليويين الأمريكيين قد شوخوا مسكونى بروب ومنهجه، كما تشتمل مناقشتها على مسح نقدي للبيئية في أعمال آلان دندس ووجور أبراهامز وآلان لوماكس وروبرت جوردن».

ثم تهيء ذروة أبحاث زيميلانوفنا في الفولكلوريات الأمريكية بعد ذلك بعام، في ١٩٧٣، حين تنشر دراسة من ثلاثة أقسام، في ست وثلاثين صفحة، بعنوان «مشكلات خاصة بموصفات الأنواع في الفولكلوريات الأمريكية المعاصرة»<sup>(١٣)</sup>. وتعتبر هذه المقالة بالتحديد بهان زيميلانوفنا الأشمل والأوفى عن الاتجاهات البرجوازية في الفولكلوريات الأمريكية للراهنة؛ وفيه إيجدار للكثير من آرائها السابقة، وصولاً إلى أن سيطرة المفاهيم «الرجعية» في دراسات للفولكلور الأمريكي «تتوق التطور الأميل للملم وتجل من المستحيل للكشف عن أية معايير موضوعية تاريخية لتحديد موصفات للفولكلور وأنواعه» (ص ٣٠٣).

يستعرض القسم الأول من المقالة الانتقادات الماركسية على «المفاهيم الرمزية الأسطورية – البيولوجية» في الفولكلوريات الأمريكية، مشيرة في هذا السياق إلى أعمال كل من: نورثروب فراي، هاليم، ديوفو بدني، جوزيف كامبل، كارلوس دريك، جون فيكيري، بسكوم، هيرسكوفيتش، نانيل هوفمن، ودورسن، وبنغمة سوفييتية زاعقة ينتهي هذا القسم بما يناسب المقام من إشارات إلى كتابات لولين وفلي. جي. بليسنكي. ثم يكشف القسم الثاني من المقالة عن نزعة زيميلانوفنا القتالية في أعلى صورها، وهو مكرس للنقد ملهج ريتشارد دورسن التاريخي في دراسة الفولكلور الأمريكي نقداً قاسياً، والكتابة تتلخظ بشكل خاص رفض دورسن الواضح

لتفسير الظواهر الفولكلورية بالاستناد إلى فكرة الصراع الطبقي الماركسية، وكذلك جوانب بعضها من مفهومه عن «المعارف أو الفنون الزائفة» Faklore، وإيماله جماليات الفولكلور. أما لتقسم الثالث والأخير، فإنه بمثابة إعادة صياغة لمفاهيمه السابقة عن البيئية في الفولكلوريات الأمريكية للراثة، وأكثر مساحته تشظيا آراء نقدية لأعمال آلان دنس وروجر إيراهايمز في هذا السياق، وإن كانت زيمليانوفشا تشير، أيضاً، بشكل عابر إلى كتابات ديفيد بيدني، ويتر رو، توماس سبيوك، ورومان ياكيسن، وغيرهم.

إن قراءة أبحاث زيمليانوفشا عن المعاصر «البرجوازية، والرجعية» في الفولكلوريات الأمريكية تغري المرء، للأسف، أن يهملها على أنها مجرد دعاوى معادية للاتجاهات الأمريكية في دراسة الفولكلور، وأن يرتاب في التزامها الحاد بالفولكلوريات الماركسية باعتباره للزائفة سياسياً واضحاً أكثر منه علمياً بالأساس. إن زيمليانوفشا، باختصار، ليست عالمة فولكلور، فهي عالمة في المنطق الجدلي في المقام الأول؛ غير أن تعرضها لمجال الفولكلوريات الأمريكية قد ساعد من غير قصد في تجسيد فجوة السمعت الطويل، وعدم التواصل بين الفولكلوريات الأمريكية والسوفيتية في فترة ما بعد الحرب الثانية.

ثمة محاولات سوفيتية أخرى أقل سطحية وأكثر انفتاحاً لتقييم الفولكلوريات الأمريكية يمكن أن نجدنا عند كتاب آخرين. ومن الطريف في هذا الصدد الإشارة، على سبيل المثال، إلى رد فعل علماء الفولكلور السوفيت الرسميين تجاه تطبيق سنانافا بوركوف – ياكيسن لمنهج التحليل النفسي في بحث قدمته في ١٩٥٨ بالمؤتمر الدولي الرابع لعلماء اللغة السلافية في موسكو<sup>(١٠)</sup>، فقد تناول في. كيه. سوكولوف البحث بشكل إيجابي، حيث رآه يوضح كيف يمكن للدراسات الفولكلورية والإثنوجرافية أن تكمل كل منهما الأخرى، على نحو ملو، بينما شمر إس. إيه. توكاريك، وفي. كيه. تشيسكوف بالضيق من هذه المساهمة من الولايات المتحدة بسبب تفسيراتها الفرويدية، وقاما بانتقادها على اعتبار أنها أحادية الجانب وشديدة الذاتية في منهجها، وفي تحليلها لبعض جوانب الفولكلور الطوقسي السلافي.

موقف طريف آخر، وإن يكن ماركسياً سوفيتياً نطلقاً، تجاه الفولكلوريات الأمريكية سجده في كتاب في. إي. يوسف عن «جماليات الفولكلور»<sup>(١١)</sup>، و«جوسيف»، وهو من أهم المنظرين الماركسيين المشتهين بالفولكلوريات السوفيتية اليوم،

يلمع إخلاصه الصريح لهذا المنهج في كتاباته كلها تقريباً، بل ويكشف أحياناً عن شيء من التسامحة وانعدام النظام. ينكس هذا على سبيل المثال، في تأكيد الزائد عن الحد على أهمية مجموعات الأغاني الشعبية «الفورية»، الاحتجاجية التي ظهرت في بعض البلدان الرأسمالية مثل المكسيك والولايات المتحدة، وفي تقديره المبالغ فيه لدور جون جرينواي، وغيره من «التقدميين» في مجال الفولكلوريات في أمريكا (ص ٤٩). وهو يكرس ما يقرب من ربع مقدمة كتابه لنقد منهج ريتشارد دورسن «المتحمس» في معالجة الفولكلوريات السوفيتية الراهلة (ص ٦-٧)، كما يشترك جوسيف مع زيمليانوفشا وغيرهما من علماء الفولكلور السوفيت في انتقاد الأمريكيين (ص ٦٣-٦٥) لمجزم عن الاتفاق على تعريف واحد للفولكلور، معنفاً في هذا الصدد بعض البيانات المؤيدة لمزاعمه، والتي وجدها في «قاموس فنوك» عن الفولكلور والأساطير والخرافات، (نويويورك، ١٩٤٩ - ١٩٥٠) وعلى صفحات «مجلة الفولكلور الأمريكي» في الأربعينات والخمسينيات.

ويكشف الفصل الثالث، الخاص بالتصنيف، من كتاب جوسيف عن «منهج متناقض» مع اهتمامه الشديد بالإسهامات الأمريكية (في مواضيع كثيرة بين صفحتي ٩٩ و١٣٨)؛ حيث يشير إلى كتابات متفرقة من أعمال آر. إس. بوجز، أرثر تايلور، لويز بلوند، بي. إيه. لورد، سكروم، سي. لوثلون، ستيف تومبسن، إم. باري، غير أنه يهاجم بشدة المدرسة «الأسطورية الجديدة البرجوازية» في الفولكلوريات الأمريكية الراهلة، كما يمثلها في رأيه بهركوف – ياكيسن وجوزيف كامبل.

تتمثل جهود جوسيف للإمساك بالتعارض بين اتجاهات الفولكلوريات في الشرق والغرب مثلاً واضحاً في مقالة له ظهرت في ١٩٧٣ بالمجلة الأوكرانية التي تصدر كل شهرين «إيداع وإثنوجرافيا الشعب»<sup>(١٢)</sup>، فهو هنا يحاول، في بحث استنفازي، تتبع الأصول الحديثة «الفولكلورية» Folklorismus مصطلحاً ومفهوماً، ومقارنة وجهات النظر السوفيتية، وغير السوفيتية في هذا الصدد، ليستخلص في النهاية أن «الفولكلورية» في ظل الظروف للرأسمالية تميل إلى أن تكون ذات طبيعة تجارية واستغلالية، وعصراً مفقداً، وأن هذا جزء عضوي من مشهد «ثقافة الجماهير الاصطناعية» أما في ظل الظروف الاشتراكية، وكما يرى جوسيف، فإن «الفولكلورية» ظاهرة أكثر إيجابية وفاعلية. كذلك، تشتمل المقالة على مناقشة تقييمية لمفهوم «المعارف أو الفنون الزائفة» Faklore

عند دورسن، ذلك المفهوم الذي يعتبره جوسيف مساهمة رائدة في مجال الفولكلوريات الحديثة، وإن كان يعيب عليه فربط السلبية وعدم الاستقامة.

إن الحساسية السياسية التي تتخلل مجمل المناقشات السوفيتية للفولكلوريات الأمريكية تنواري تماماً في عمل واحد على الأقل، في تعليق إي. إم. ميليتيفسكي، أبرز العلماء السوفيت في مجال دراسة الأسطورة وعلم الأساطير، على أحد الكتب الأمريكية<sup>(١٢)</sup>. نغني تنقيمه لمجموعة المقالات التي ضمنها كتاب «أساطير أنثروبولوجية في الأسطورة»، يحاول فيلديتسكي جاهداً الالتزام بالموضوعية والابتعاد عن التعصب العفائي؛ لذا يرى أن الكتاب «جذاب للغاية للقارئ غير المتحيز، كما يشير بشكل خاص إلى إسهامات ميلفيل جاكوبس، وويليام ليماس، وجون فيشر، ووسلون لايلز، وكاثارين ليومالا وغيرهم، والمقالة تزدحم على الكثير من الحقائق والملاحظات المقارنة المهمة، وتخلص، في النهاية، إلى أن الكتاب يجمع بنجاح بين الخبرة الفنية في العمل الميداني والسطوح النظرية. وبعد، رغم الاختلاف في بعض الآراء، علامة في مجال دراسات فولكلور شعوب جزر المحيط الهادئ وأمريكا وأفريقيا الأصليون».

ومن المساهمات الأقل أهمية في مجال موضوعنا هذا مقالة لزيينا جيدنا نوفييس كا، وهي أشبه بأبحاث الطلاب المدرسية، والمقالة هدفها الرئيسي هو انتقاد الفصل العاشر، «فولكلور البطل الأمريكي»، من كتاب ليو جاركو «أزمة العقل الأمريكي» (لندن، ١٩٥٦)، حيث تمارض نوفييس كا فرضية جاركو القائلة بأن السمات السلبية لشخصيات الأبطال في الأدب الأمريكي المعاصر، تستمد أسلوها من الفولكلور الأمريكي مؤكدة على اعتقادها أن «الفولكلور كان دائماً حامل التقاليد الأخلاقية الصحيحة». وتصدى نوفييس كا في هذه المقالة بشجاعة لشرح مفاهيم وأفكار مثل «الصدق» و«الفضيلة» و«الطهارة»، كما تشير إلى بعض أشكال الفولكلور الأمريكي الشائعة، كالحكاية الطويلة والتفاخر أو النهايات والنادرة المبهجة المرحية. كذلك تشير في النهاية إلى أنماط البطل الإيجابي «الصحيحة» في الفولكلور الأمريكي، مثل دافني كروكيت، بول بانتيان، جردني بذرة الشفاح، جون هنري، كيسي هورنز وجو ما جاركو؛ وهي في بحثها عن دليل لدعم وجهة نظرها تعتمد كثيراً على أعمال ومجموعات بوتكين ووالتر بلير.

بالنسبة إلى علماء الفولكلور الأمريكيين ممن حضروا في أولمبس صيف ١٩٧٣ المؤتمر الدولي للتسامح للمعولم الأنثروبولوجية والإثنولوجية في شيكاغو، والمؤتمر التحضيري للفولكلور في بولميونج، بعد نشر تقرير سوفيتي رسمي عن وقائع هذين المؤتمرات، بوصفه مقالاً رئيسياً بمجلة «الأنثروغرافيا السوفيتية»<sup>(١٣)</sup>، أمراً بالغ الأهمية. فضمن ما يتكره مؤلفو المقال (وهم رؤساء الوفد السوفيتي بالمؤتمر المذكور) «أن كلمة آلان ندسن، من الولايات المتحدة، في جلسة علماء الفولكلور أشارت إلى حقيقة أن علوم الفولكلور المعاصرة في أوروبا الغربية وأمريكا تعد متخلفة بدرجة واضحة عما حققته الفولكلوريات السوفيتية في مجال النظر، وأن كلمات علمائنا قد حظوت بإنصاف وإهتمام بالغين من الجميع...».

ثمة أبعاد أخرى لموضوع هذا البحث تعد أقل تشويهاً وأبعد نسبياً عن لب الموضوع. وفي هذا السياق، لطف من الطريف الإشارة، على سبيل المثال، إلى أن المعلومات الميدانية الخاصة بخبرات المهاجرين الأمريكيين لأيزال يجري تجميعها وتسجيلها ونشرها في الاتحاد السوفيتي حتى هذا العقد<sup>(١٤)</sup>، وأن علماء الفولكلور السوفيت، بالإضافة إلى اهتمامهم بالاتجاه العام السائد في الفولكلوريات الأمريكية، يتابعون عن كثب ما ينشره اللاجئين في الولايات المتحدة من أو عن الفولكلور الروسي أو الأوكراني بين العيين والآخر<sup>(١٥)</sup>. «وإن المساهمات الأمريكية لحل بعض المشكلات الجوهرية في الفولكلوريات العالمية تقر بوجودها وتشير إليها في هوامشها لتكثير من الأبحاث التي تنشر في الاتحاد السوفيتي هذه السنوات».

نستخلص من هذا، إذن، أن المتاح أمامنا من المطبوعات السوفيتية يشير إلى أن نتاج ربع قرن في مجال الفولكلوريات في أمريكا لم يكن بعيداً عن الملاحظة من جانب علماء الفولكلور وغيرهم في الاتحاد السوفيتي، وأن هذا الاهتمام كثيراً ما كان، اسمه الخط، ذا صبغة أحادية الجانب مفتقرة إلى العمق والرحابة، وأن حاجز اللغة كان، ولا يزال، بمن بين العوامل الرئيسية التي تعوق تدفق وتبادل المطبوعات، شأنه شأن تلك التردد الطويل الأمد من جانب علماء الفولكلور السوفيتية في إظهار أي تقدير لإنجازات الفولكلوريات الأمريكية. غير أن ثمة إشارات في الوقت الراهن تمكن لتحصار الاعتبارات السياسية القديمة وجهوداً متنامية لاستغلال مرحلة الانفراج السياسي الراهن في زيادة بدعات الدراسات الفولكلورية داخلياً وخارجياً.



## الهوامش:

- ١ - تعتمد الإحالة التالية على كل ما أتى في الإطلاع عليه من المطبوعات المتعلقة بهذا الموضوع التي صدرت في الاتحاد السوفيتي فيما بين ١٩٥٠ و ١٩٧٤، ومن سوء الحظ أنه لم تتوفر لي نسخ من المقالات التالية للاستقصاء بها: إم. إم. سوبويل، الفولكلوريات البروجزانية في خدمة الترجمة في الولايات المتحدة، عدد ١٠، ١٩٥٠، Vysnyk Akademji nauk USSR، ص ٤٨ - ٥٨؛ ولية. بارلوتوا، أصدقاء وأعداء الفولكلور في الولايات المتحدة، Sovetskaja muzyka، ١٩٦٤، عدد رقم ٦.
- ٢ - ريشارد. إم. دوزن، نظرية للفولكلور الأمريكي - مرحلة، كما أعيد طبعها بمجموعة مقالاته، الفولكلور الأمريكي والمراجع (جامعة شيكاغو، ١٩٧١)، ص ٦٤. (المقالة ظهرت أصلاً في مجلة الفولكلور الأمريكي، ٨٢، ١٩٦٩).
- ٣ - غيليس جيه. أوياس، الفولكلور والسياسة في الاتحاد السوفيتي، للشرة السلافية، ٣٢ (١٩٧٣): ٥٨.
- ٤ - إل. إم. زيميلناتوا، منذ الاتجاهات الرجعية في الفولكلوريات الأمريكية المعاصرة، Narodna Tvorcist' etnohafija، ١٩٦٠، العدد رقم ٢، ص ٦٨ - ٧٧.
- ٥ - إل. إم. زيميلناتوا، الصمالة للتقدمية في الولايات المتحدة في الصراع من أجل فولكلوريات مطبوعة، Narodna Tvorcist' ta etnohafija، ١٩٦١، العدد رقم ٢، ص ٧٢ - ٧٩.
- ٦ - إل. إم. زيميلناتوا، Sovetskaja etnografija، ١٩٦٧، رقم ٤، ص ١٩١ - ١٩٧.
- ٧ - الترجمة الانجليزية مبهرلة الصاحب، الصراع بين القوى الرجعية والتقدمية في الفولكلوريات الأمريكية المعاصرة، نشرت بعد سنتين من ظهور النص الأصلي الروسي، وقد ظهرت في مجلة معهد الفولكلور - ١٣٠: (١٩٦٤): ١٤٤.
- ٨ - إم. إم. زيميلناتوا، البدوية وأحدث تعديلاتها في الفولكلوريات المعاصرة بالولايات المتحدة الأمريكية، Sovetskaja etnohafija، ١٩٧٧، رقم ٢، ص ٧٥ - ٨٦ (مخلص بالإنجليزية ص ٨٦). وقد نشرت ترجمة إنجليزية لهذه المقالة (بملم: ويليم مانلر؟) في علم الآثار والأنثروبولوجيا السوفيتية ١٣، رقم ٢، (١٩٧٤): ٥٧ - ٧٧.
- ٩ - إم. إم. زيميلناتوا، مشكلات خاصة بمواصفات الأنواع في الفولكلوريات الأمريكية المعاصرة، ضمن لكتاب الذي أعده بي. كيرلان، مواصفات أنواع الفولكلور، (موسكو، ١٩٧٣)، ص ٦٦٣ - ٣٠٢.
- ١٠ - توجد خلاصة بالروسية لهذا، بعض رموز الفولكلور الطقوسي السلافي، وملاحظات ثلاثة مقبولين سوفيت في الصفحات ٩٠ - ٩١ و ٩٦ - ٩٧. وبالطبعة التالية:
- المؤثر الدولي الرابع لعلماء اللغة السلافية. الملاحظات، الجزء الأول، مشكلات الآداب والفولكلوريات والأطرويات السلافية (موسكو، ١٩٦٢).
- ١١ - في. إي. جوسيف، جماليات الفولكلور (لبنيجراد، ١٩٦٧)، ٣١٧ صفحة.
- ١٢ - في. إي. جوسيف، حول مفهوم وجوه الفولكلورية في ظل الظروف الرأسمالية والاشتراكية، Narodna tvorci'st' ta etnohafija، ص ٤١ - ٥٥.
- ١٣ - إي. إم. ميوتيسكي، تحقيق على كتاب موفيل جاكوبس وجون جروفاي، تأملات أنثروبولوجية في الأسطورة (مشرورات جمعية الفولكلور الأمريكية عن طريق مطابع جامعة تكساس، أرسن، ولندن، ١٩٦٦)، نشر التطبيق في Sovetskaja etnografija، ١٩٦٧، رقم ٢، ص ١٧٨ - ١٨١. نشرت ترجمة إنجليزية لهذا التطبيق (بملم: ويليم مانلر؟) في علم الآثار والأنثروبولوجيا السوفيتية ٧، رقم ٢ (١٩٦٨): ٤٧ - ٥١.
- ١٤ - زينا جينا نوفيخ كا، أبحرحة سطحية لباحث أمريكي (فيما يتعلق بمسألة تأثير الفولكلور على الأدب)، Narodna Tvor- etnohafija، ص ٤٧ - ٥٤.
- ١٥ - ألفريكينا وروميلج، المؤثر الدولي التاسع لمطعم الأنثروبولوجية والإثنولوجية، Sovetskaja etnografija، ١٩٧٤، رقم ١، ص ٩٠.
- ١٦ - على سبيل المثال، نشرت مؤخرًا مراد ميدانية تنطق بهذا الموضوع (نصوص ومخطوطات موسيقية) مسجلة في ١٩٥٨ و ١٩٧٢ و ١٩٧٣، في دراسة أعداها إم. تش. بانسكو. ما تشكروا في التسجيلات المحددة لأغاني العمال الرحالة المهاجرين، Narodna etnohafija ta tvorci'st' ta etnografija، ١٩٧٤، رقم ٢، ص ٨٨ - ٩٢.
- ١٧ - راجع، على سبيل المثال، ليه. إم. أستكسورا، فصول عن الفولكلور الروسي في كتاب أجنبي عن تاريخ الأدب الروسي، (١٩٥٨): ٣ - ٤٠٠ و ٤٠٣ ومايكولا موسيكا، مصدر الأعمال المستخدمة في نشر الأغاني الأوكرانية في الولايات المتحدة، Narodna tvorci'st' ta etnografija، ١٩٧١، رقم ٤، ص ١٠٤ - ١٠٥.
- ١٨ - راجع، على سبيل المثال، إس. إن. زربيليف، مشكلات التصنيف الدولي للفرقات، الفولكلور الروسي، ١٠ (١٩٦٦): ١٧٦ - ١٩٥ و ١٩٥٠ و ١٩٥١ و ١٩٥٢ و ١٩٥٣ و ١٩٥٤ و ١٩٥٥ و ١٩٥٦ و ١٩٥٧ و ١٩٥٨ و ١٩٥٩ و ١٩٦٠ و ١٩٦١ و ١٩٦٢ و ١٩٦٣ و ١٩٦٤ و ١٩٦٥ و ١٩٦٦ و ١٩٦٧ و ١٩٦٨ و ١٩٦٩ و ١٩٧٠ و ١٩٧١ و ١٩٧٢ و ١٩٧٣ و ١٩٧٤ و ١٩٧٥ و ١٩٧٦ و ١٩٧٧ و ١٩٧٨ و ١٩٧٩ و ١٩٨٠ و ١٩٨١ و ١٩٨٢ و ١٩٨٣ و ١٩٨٤ و ١٩٨٥ و ١٩٨٦ و ١٩٨٧ و ١٩٨٨ و ١٩٨٩ و ١٩٩٠ و ١٩٩١ و ١٩٩٢ و ١٩٩٣ و ١٩٩٤ و ١٩٩٥ و ١٩٩٦ و ١٩٩٧ و ١٩٩٨ و ١٩٩٩ و ٢٠٠٠ و ٢٠٠١ و ٢٠٠٢ و ٢٠٠٣ و ٢٠٠٤ و ٢٠٠٥ و ٢٠٠٦ و ٢٠٠٧ و ٢٠٠٨ و ٢٠٠٩ و ٢٠١٠ و ٢٠١١ و ٢٠١٢ و ٢٠١٣ و ٢٠١٤ و ٢٠١٥ و ٢٠١٦ و ٢٠١٧ و ٢٠١٨ و ٢٠١٩ و ٢٠٢٠ و ٢٠٢١ و ٢٠٢٢ و ٢٠٢٣ و ٢٠٢٤ و ٢٠٢٥ و ٢٠٢٦ و ٢٠٢٧ و ٢٠٢٨ و ٢٠٢٩ و ٢٠٣٠ و ٢٠٣١ و ٢٠٣٢ و ٢٠٣٣ و ٢٠٣٤ و ٢٠٣٥ و ٢٠٣٦ و ٢٠٣٧ و ٢٠٣٨ و ٢٠٣٩ و ٢٠٤٠ و ٢٠٤١ و ٢٠٤٢ و ٢٠٤٣ و ٢٠٤٤ و ٢٠٤٥ و ٢٠٤٦ و ٢٠٤٧ و ٢٠٤٨ و ٢٠٤٩ و ٢٠٥٠ و ٢٠٥١ و ٢٠٥٢ و ٢٠٥٣ و ٢٠٥٤ و ٢٠٥٥ و ٢٠٥٦ و ٢٠٥٧ و ٢٠٥٨ و ٢٠٥٩ و ٢٠٦٠ و ٢٠٦١ و ٢٠٦٢ و ٢٠٦٣ و ٢٠٦٤ و ٢٠٦٥ و ٢٠٦٦ و ٢٠٦٧ و ٢٠٦٨ و ٢٠٦٩ و ٢٠٧٠ و ٢٠٧١ و ٢٠٧٢ و ٢٠٧٣ و ٢٠٧٤ و ٢٠٧٥ و ٢٠٧٦ و ٢٠٧٧ و ٢٠٧٨ و ٢٠٧٩ و ٢٠٨٠ و ٢٠٨١ و ٢٠٨٢ و ٢٠٨٣ و ٢٠٨٤ و ٢٠٨٥ و ٢٠٨٦ و ٢٠٨٧ و ٢٠٨٨ و ٢٠٨٩ و ٢٠٩٠ و ٢٠٩١ و ٢٠٩٢ و ٢٠٩٣ و ٢٠٩٤ و ٢٠٩٥ و ٢٠٩٦ و ٢٠٩٧ و ٢٠٩٨ و ٢٠٩٩ و ٢١٠٠ و ٢١٠١ و ٢١٠٢ و ٢١٠٣ و ٢١٠٤ و ٢١٠٥ و ٢١٠٦ و ٢١٠٧ و ٢١٠٨ و ٢١٠٩ و ٢١١٠ و ٢١١١ و ٢١١٢ و ٢١١٣ و ٢١١٤ و ٢١١٥ و ٢١١٦ و ٢١١٧ و ٢١١٨ و ٢١١٩ و ٢١٢٠ و ٢١٢١ و ٢١٢٢ و ٢١٢٣ و ٢١٢٤ و ٢١٢٥ و ٢١٢٦ و ٢١٢٧ و ٢١٢٨ و ٢١٢٩ و ٢١٣٠ و ٢١٣١ و ٢١٣٢ و ٢١٣٣ و ٢١٣٤ و ٢١٣٥ و ٢١٣٦ و ٢١٣٧ و ٢١٣٨ و ٢١٣٩ و ٢١٤٠ و ٢١٤١ و ٢١٤٢ و ٢١٤٣ و ٢١٤٤ و ٢١٤٥ و ٢١٤٦ و ٢١٤٧ و ٢١٤٨ و ٢١٤٩ و ٢١٥٠ و ٢١٥١ و ٢١٥٢ و ٢١٥٣ و ٢١٥٤ و ٢١٥٥ و ٢١٥٦ و ٢١٥٧ و ٢١٥٨ و ٢١٥٩ و ٢١٦٠ و ٢١٦١ و ٢١٦٢ و ٢١٦٣ و ٢١٦٤ و ٢١٦٥ و ٢١٦٦ و ٢١٦٧ و ٢١٦٨ و ٢١٦٩ و ٢١٧٠ و ٢١٧١ و ٢١٧٢ و ٢١٧٣ و ٢١٧٤ و ٢١٧٥ و ٢١٧٦ و ٢١٧٧ و ٢١٧٨ و ٢١٧٩ و ٢١٨٠ و ٢١٨١ و ٢١٨٢ و ٢١٨٣ و ٢١٨٤ و ٢١٨٥ و ٢١٨٦ و ٢١٨٧ و ٢١٨٨ و ٢١٨٩ و ٢١٩٠ و ٢١٩١ و ٢١٩٢ و ٢١٩٣ و ٢١٩٤ و ٢١٩٥ و ٢١٩٦ و ٢١٩٧ و ٢١٩٨ و ٢١٩٩ و ٢٢٠٠ و ٢٢٠١ و ٢٢٠٢ و ٢٢٠٣ و ٢٢٠٤ و ٢٢٠٥ و ٢٢٠٦ و ٢٢٠٧ و ٢٢٠٨ و ٢٢٠٩ و ٢٢١٠ و ٢٢١١ و ٢٢١٢ و ٢٢١٣ و ٢٢١٤ و ٢٢١٥ و ٢٢١٦ و ٢٢١٧ و ٢٢١٨ و ٢٢١٩ و ٢٢٢٠ و ٢٢٢١ و ٢٢٢٢ و ٢٢٢٣ و ٢٢٢٤ و ٢٢٢٥ و ٢٢٢٦ و ٢٢٢٧ و ٢٢٢٨ و ٢٢٢٩ و ٢٢٣٠ و ٢٢٣١ و ٢٢٣٢ و ٢٢٣٣ و ٢٢٣٤ و ٢٢٣٥ و ٢٢٣٦ و ٢٢٣٧ و ٢٢٣٨ و ٢٢٣٩ و ٢٢٤٠ و ٢٢٤١ و ٢٢٤٢ و ٢٢٤٣ و ٢٢٤٤ و ٢٢٤٥ و ٢٢٤٦ و ٢٢٤٧ و ٢٢٤٨ و ٢٢٤٩ و ٢٢٥٠ و ٢٢٥١ و ٢٢٥٢ و ٢٢٥٣ و ٢٢٥٤ و ٢٢٥٥ و ٢٢٥٦ و ٢٢٥٧ و ٢٢٥٨ و ٢٢٥٩ و ٢٢٦٠ و ٢٢٦١ و ٢٢٦٢ و ٢٢٦٣ و ٢٢٦٤ و ٢٢٦٥ و ٢٢٦٦ و ٢٢٦٧ و ٢٢٦٨ و ٢٢٦٩ و ٢٢٧٠ و ٢٢٧١ و ٢٢٧٢ و ٢٢٧٣ و ٢٢٧٤ و ٢٢٧٥ و ٢٢٧٦ و ٢٢٧٧ و ٢٢٧٨ و ٢٢٧٩ و ٢٢٨٠ و ٢٢٨١ و ٢٢٨٢ و ٢٢٨٣ و ٢٢٨٤ و ٢٢٨٥ و ٢٢٨٦ و ٢٢٨٧ و ٢٢٨٨ و ٢٢٨٩ و ٢٢٩٠ و ٢٢٩١ و ٢٢٩٢ و ٢٢٩٣ و ٢٢٩٤ و ٢٢٩٥ و ٢٢٩٦ و ٢٢٩٧ و ٢٢٩٨ و ٢٢٩٩ و ٢٣٠٠ و ٢٣٠١ و ٢٣٠٢ و ٢٣٠٣ و ٢٣٠٤ و ٢٣٠٥ و ٢٣٠٦ و ٢٣٠٧ و ٢٣٠٨ و ٢٣٠٩ و ٢٣١٠ و ٢٣١١ و ٢٣١٢ و ٢٣١٣ و ٢٣١٤ و ٢٣١٥ و ٢٣١٦ و ٢٣١٧ و ٢٣١٨ و ٢٣١٩ و ٢٣٢٠ و ٢٣٢١ و ٢٣٢٢ و ٢٣٢٣ و ٢٣٢٤ و ٢٣٢٥ و ٢٣٢٦ و ٢٣٢٧ و ٢٣٢٨ و ٢٣٢٩ و ٢٣٣٠ و ٢٣٣١ و ٢٣٣٢ و ٢٣٣٣ و ٢٣٣٤ و ٢٣٣٥ و ٢٣٣٦ و ٢٣٣٧ و ٢٣٣٨ و ٢٣٣٩ و ٢٣٤٠ و ٢٣٤١ و ٢٣٤٢ و ٢٣٤٣ و ٢٣٤٤ و ٢٣٤٥ و ٢٣٤٦ و ٢٣٤٧ و ٢٣٤٨ و ٢٣٤٩ و ٢٣٥٠ و ٢٣٥١ و ٢٣٥٢ و ٢٣٥٣ و ٢٣٥٤ و ٢٣٥٥ و ٢٣٥٦ و ٢٣٥٧ و ٢٣٥٨ و ٢٣٥٩ و ٢٣٦٠ و ٢٣٦١ و ٢٣٦٢ و ٢٣٦٣ و ٢٣٦٤ و ٢٣٦٥ و ٢٣٦٦ و ٢٣٦٧ و ٢٣٦٨ و ٢٣٦٩ و ٢٣٧٠ و ٢٣٧١ و ٢٣٧٢ و ٢٣٧٣ و ٢٣٧٤ و ٢٣٧٥ و ٢٣٧٦ و ٢٣٧٧ و ٢٣٧٨ و ٢٣٧٩ و ٢٣٨٠ و ٢٣٨١ و ٢٣٨٢ و ٢٣٨٣ و ٢٣٨٤ و ٢٣٨٥ و ٢٣٨٦ و ٢٣٨٧ و ٢٣٨٨ و ٢٣٨٩ و ٢٣٩٠ و ٢٣٩١ و ٢٣٩٢ و ٢٣٩٣ و ٢٣٩٤ و ٢٣٩٥ و ٢٣٩٦ و ٢٣٩٧ و ٢٣٩٨ و ٢٣٩٩ و ٢٤٠٠ و ٢٤٠١ و ٢٤٠٢ و ٢٤٠٣ و ٢٤٠٤ و ٢٤٠٥ و ٢٤٠٦ و ٢٤٠٧ و ٢٤٠٨ و ٢٤٠٩ و ٢٤١٠ و ٢٤١١ و ٢٤١٢ و ٢٤١٣ و ٢٤١٤ و ٢٤١٥ و ٢٤١٦ و ٢٤١٧ و ٢٤١٨ و ٢٤١٩ و ٢٤٢٠ و ٢٤٢١ و ٢٤٢٢ و ٢٤٢٣ و ٢٤٢٤ و ٢٤٢٥ و ٢٤٢٦ و ٢٤٢٧ و ٢٤٢٨ و ٢٤٢٩ و ٢٤٣٠ و ٢٤٣١ و ٢٤٣٢ و ٢٤٣٣ و ٢٤٣٤ و ٢٤٣٥ و ٢٤٣٦ و ٢٤٣٧ و ٢٤٣٨ و ٢٤٣٩ و ٢٤٤٠ و ٢٤٤١ و ٢٤٤٢ و ٢٤٤٣ و ٢٤٤٤ و ٢٤٤٥ و ٢٤٤٦ و ٢٤٤٧ و ٢٤٤٨ و ٢٤٤٩ و ٢٤٥٠ و ٢٤٥١ و ٢٤٥٢ و ٢٤٥٣ و ٢٤٥٤ و ٢٤٥٥ و ٢٤٥٦ و ٢٤٥٧ و ٢٤٥٨ و ٢٤٥٩ و ٢٤٦٠ و ٢٤٦١ و ٢٤٦٢ و ٢٤٦٣ و ٢٤٦٤ و ٢٤٦٥ و ٢٤٦٦ و ٢٤٦٧ و ٢٤٦٨ و ٢٤٦٩ و ٢٤٧٠ و ٢٤٧١ و ٢٤٧٢ و ٢٤٧٣ و ٢٤٧٤ و ٢٤٧٥ و ٢٤٧٦ و ٢٤٧٧ و ٢٤٧٨ و ٢٤٧٩ و ٢٤٨٠ و ٢٤٨١ و ٢٤٨٢ و ٢٤٨٣ و ٢٤٨٤ و ٢٤٨٥ و ٢٤٨٦ و ٢٤٨٧ و ٢٤٨٨ و ٢٤٨٩ و ٢٤٩٠ و ٢٤٩١ و ٢٤٩٢ و ٢٤٩٣ و ٢٤٩٤ و ٢٤٩٥ و ٢٤٩٦ و ٢٤٩٧ و ٢٤٩٨ و ٢٤٩٩ و ٢٥٠٠ و ٢٥٠١ و ٢٥٠٢ و ٢٥٠٣ و ٢٥٠٤ و ٢٥٠٥ و ٢٥٠٦ و ٢٥٠٧ و ٢٥٠٨ و ٢٥٠٩ و ٢٥١٠ و ٢٥١١ و ٢٥١٢ و ٢٥١٣ و ٢٥١٤ و ٢٥١٥ و ٢٥١٦ و ٢٥١٧ و ٢٥١٨ و ٢٥١٩ و ٢٥٢٠ و ٢٥٢١ و ٢٥٢٢ و ٢٥٢٣ و ٢٥٢٤ و ٢٥٢٥ و ٢٥٢٦ و ٢٥٢٧ و ٢٥٢٨ و ٢٥٢٩ و ٢٥٣٠ و ٢٥٣١ و ٢٥٣٢ و ٢٥٣٣ و ٢٥٣٤ و ٢٥٣٥ و ٢٥٣٦ و ٢٥٣٧ و ٢٥٣٨ و ٢٥٣٩ و ٢٥٤٠ و ٢٥٤١ و ٢٥٤٢ و ٢٥٤٣ و ٢٥٤٤ و ٢٥٤٥ و ٢٥٤٦ و ٢٥٤٧ و ٢٥٤٨ و ٢٥٤٩ و ٢٥٥٠ و ٢٥٥١ و ٢٥٥٢ و ٢٥٥٣ و ٢٥٥٤ و ٢٥٥٥ و ٢٥٥٦ و ٢٥٥٧ و ٢٥٥٨ و ٢٥٥٩ و ٢٥٦٠ و ٢٥٦١ و ٢٥٦٢ و ٢٥٦٣ و ٢٥٦٤ و ٢٥٦٥ و ٢٥٦٦ و ٢٥٦٧ و ٢٥٦٨ و ٢٥٦٩ و ٢٥٧٠ و ٢٥٧١ و ٢٥٧٢ و ٢٥٧٣ و ٢٥٧٤ و ٢٥٧٥ و ٢٥٧٦ و ٢٥٧٧ و ٢٥٧٨ و ٢٥٧٩ و ٢٥٨٠ و ٢٥٨١ و ٢٥٨٢ و ٢٥٨٣ و ٢٥٨٤ و ٢٥٨٥ و ٢٥٨٦ و ٢٥٨٧ و ٢٥٨٨ و ٢٥٨٩ و ٢٥٩٠ و ٢٥٩١ و ٢٥٩٢ و ٢٥٩٣ و ٢٥٩٤ و ٢٥٩٥ و ٢٥٩٦ و ٢٥٩٧ و ٢٥٩٨ و ٢٥٩٩ و ٢٦٠٠ و ٢٦٠١ و ٢٦٠٢ و ٢٦٠٣ و ٢٦٠٤ و ٢٦٠٥ و ٢٦٠٦ و ٢٦٠٧ و ٢٦٠٨ و ٢٦٠٩ و ٢٦١٠ و ٢٦١١ و ٢٦١٢ و ٢٦١٣ و ٢٦١٤ و ٢٦١٥ و ٢٦١٦ و ٢٦١٧ و ٢٦١٨ و ٢٦١٩ و ٢٦٢٠ و ٢٦٢١ و ٢٦٢٢ و ٢٦٢٣ و ٢٦٢٤ و ٢٦٢٥ و ٢٦٢٦ و ٢٦٢٧ و ٢٦٢٨ و ٢٦٢٩ و ٢٦٣٠ و ٢٦٣١ و ٢٦٣٢ و ٢٦٣٣ و ٢٦٣٤ و ٢٦٣٥ و ٢٦٣٦ و ٢٦٣٧ و ٢٦٣٨ و ٢٦٣٩ و ٢٦٤٠ و ٢٦٤١ و ٢٦٤٢ و ٢٦٤٣ و ٢٦٤٤ و ٢٦٤٥ و ٢٦٤٦ و ٢٦٤٧ و ٢٦٤٨ و ٢٦٤٩ و ٢٦٥٠ و ٢٦٥١ و ٢٦٥٢ و ٢٦٥٣ و ٢٦٥٤ و ٢٦٥٥ و ٢٦٥٦ و ٢٦٥٧ و ٢٦٥٨ و ٢٦٥٩ و ٢٦٦٠ و ٢٦٦١ و ٢٦٦٢ و ٢٦٦٣ و ٢٦٦٤ و ٢٦٦٥ و ٢٦٦٦ و ٢٦٦٧ و ٢٦٦٨ و ٢٦٦٩ و ٢٦٧٠ و ٢٦٧١ و ٢٦٧٢ و ٢٦٧٣ و ٢٦٧٤ و ٢٦٧٥ و ٢٦٧٦ و ٢٦٧٧ و ٢٦٧٨ و ٢٦٧٩ و ٢٦٨٠ و ٢٦٨١ و ٢٦٨٢ و ٢٦٨٣ و ٢٦٨٤ و ٢٦٨٥ و ٢٦٨٦ و ٢٦٨٧ و ٢٦٨٨ و ٢٦٨٩ و ٢٦٩٠ و ٢٦٩١ و ٢٦٩٢ و ٢٦٩٣ و ٢٦٩٤ و ٢٦٩٥ و ٢٦٩٦ و ٢٦٩٧ و ٢٦٩٨ و ٢٦٩٩ و ٢٧٠٠ و ٢٧٠١ و ٢٧٠٢ و ٢٧٠٣ و ٢٧٠٤ و ٢٧٠٥ و ٢٧٠٦ و ٢٧٠٧ و ٢٧٠٨ و ٢٧٠٩ و ٢٧١٠ و ٢٧١١ و ٢٧١٢ و ٢٧١٣ و ٢٧١٤ و ٢٧١٥ و ٢٧١٦ و ٢٧١٧ و ٢٧١٨ و ٢٧١٩ و ٢٧٢٠ و ٢٧٢١ و ٢٧٢٢ و ٢٧٢٣ و ٢٧٢٤ و ٢٧٢٥ و ٢٧٢٦ و ٢٧٢٧ و ٢٧٢٨ و ٢٧٢٩ و ٢٧٣٠ و ٢٧٣١ و ٢٧٣٢ و ٢٧٣٣ و ٢٧٣٤ و ٢٧٣٥ و ٢٧٣٦ و ٢٧٣٧ و ٢٧٣٨ و ٢٧٣٩ و ٢٧٤٠ و ٢٧٤١ و ٢٧٤٢ و ٢٧٤٣ و ٢٧٤٤ و ٢٧٤٥ و ٢٧٤٦ و ٢٧٤٧ و ٢٧٤٨ و ٢٧٤٩ و ٢٧٥٠ و ٢٧٥١ و ٢٧٥٢ و ٢٧٥٣ و ٢٧٥٤ و ٢٧٥٥ و ٢٧٥٦ و ٢٧٥٧ و ٢٧٥٨ و ٢٧٥٩ و ٢٧٦٠ و ٢٧٦١ و ٢٧٦٢ و ٢٧٦٣ و ٢٧٦٤ و ٢٧٦٥ و ٢٧٦٦ و ٢٧٦٧ و ٢٧٦٨ و ٢٧٦٩ و ٢٧٧٠ و ٢٧٧١ و ٢٧٧٢ و ٢٧٧٣ و ٢٧٧٤ و ٢٧٧٥ و ٢٧٧٦ و ٢٧٧٧ و ٢٧٧٨ و ٢٧٧٩ و ٢٧٨٠ و ٢٧٨١ و ٢٧٨٢ و ٢٧٨٣ و ٢٧٨٤ و ٢٧٨٥ و ٢٧٨٦ و ٢٧٨٧ و ٢٧٨٨ و ٢٧٨٩ و ٢٧٩٠ و ٢٧٩١ و ٢٧٩٢ و ٢٧٩٣ و ٢٧٩٤ و ٢٧٩٥ و ٢٧٩٦ و ٢٧٩٧ و ٢٧٩٨ و ٢٧٩٩ و ٢٨٠٠ و ٢٨٠١ و ٢٨٠٢ و ٢٨٠٣ و ٢٨٠٤ و ٢٨٠٥ و ٢٨٠٦ و ٢٨٠٧ و ٢٨٠٨ و ٢٨٠٩ و ٢٨١٠ و ٢٨١١ و ٢٨١٢ و ٢٨١٣ و ٢٨١٤ و ٢٨١٥ و ٢٨١٦ و ٢٨١٧ و ٢٨١٨ و ٢٨١٩ و ٢٨٢٠ و ٢٨٢١ و ٢٨٢٢ و ٢٨٢٣ و ٢٨٢٤ و ٢٨٢٥ و ٢٨٢٦ و ٢٨٢٧ و ٢٨٢٨ و ٢٨٢٩ و ٢٨٣٠ و ٢٨٣١ و ٢٨٣٢ و ٢٨٣٣ و ٢٨٣٤ و ٢٨٣٥ و ٢٨٣٦ و ٢٨٣٧ و ٢٨٣٨ و ٢٨٣٩ و ٢٨٤٠ و ٢٨٤١ و ٢٨٤٢ و ٢٨٤٣ و ٢٨٤٤ و ٢٨٤٥ و ٢٨٤٦ و ٢٨٤٧ و ٢٨٤٨ و ٢٨٤٩ و ٢٨٥٠ و ٢٨٥١ و ٢٨٥٢ و ٢٨٥٣ و ٢٨٥٤ و ٢٨٥٥ و ٢٨٥٦ و ٢٨٥٧ و ٢٨٥٨ و ٢٨٥٩ و ٢٨٦٠ و ٢٨٦١ و ٢٨٦٢ و ٢٨٦٣ و ٢٨٦٤ و ٢٨٦٥ و ٢٨٦٦ و ٢٨٦٧ و ٢٨٦٨ و ٢٨٦٩ و ٢٨٧٠ و ٢٨٧١ و ٢٨٧٢ و ٢٨٧٣ و ٢٨٧٤ و ٢٨٧٥ و ٢٨٧٦ و ٢٨٧٧ و ٢٨٧٨ و ٢٨٧٩ و ٢٨٨٠ و ٢٨٨١ و ٢٨٨٢ و ٢٨٨٣ و ٢٨٨٤ و ٢٨٨٥ و ٢٨٨٦ و ٢٨٨٧ و ٢٨٨٨ و ٢٨٨٩ و ٢٨٩٠ و ٢٨٩١ و ٢٨٩٢ و ٢٨٩٣ و ٢٨٩٤ و ٢٨٩٥ و ٢٨٩٦ و ٢٨٩٧ و ٢٨٩٨ و ٢٨٩٩ و ٢٩٠٠ و ٢٩٠١ و ٢٩٠٢ و ٢٩٠٣ و ٢٩٠٤ و ٢٩٠٥ و ٢٩٠٦ و ٢٩٠٧ و ٢٩٠٨ و ٢٩٠٩ و ٢٩١٠ و ٢٩١١ و ٢٩١٢ و ٢٩١٣ و ٢٩١٤ و ٢٩١٥ و ٢٩١٦ و ٢٩١٧ و ٢٩١٨ و ٢٩١٩ و ٢٩٢٠ و ٢٩٢١ و ٢٩٢٢ و ٢٩٢٣ و ٢٩٢٤ و ٢٩٢٥ و ٢٩٢٦ و ٢٩٢٧ و ٢٩٢٨ و ٢٩٢٩ و ٢٩٣٠ و ٢٩٣١ و ٢٩٣٢ و ٢٩٣٣ و ٢٩٣٤ و ٢٩٣٥ و ٢٩٣٦ و ٢٩٣٧ و ٢٩٣٨ و ٢٩٣٩ و ٢٩٤٠ و ٢٩٤١ و ٢٩٤٢ و ٢٩٤٣ و ٢٩٤٤ و ٢٩٤٥ و ٢٩٤٦ و ٢٩٤٧ و ٢٩٤٨ و ٢٩٤٩ و ٢٩٥٠ و ٢٩٥١ و ٢٩٥٢ و ٢٩٥٣ و ٢٩٥٤ و ٢٩٥٥ و ٢٩٥٦ و ٢٩٥٧ و ٢٩٥٨ و ٢٩٥٩ و ٢٩٦٠ و ٢٩٦١ و ٢٩٦٢ و ٢٩٦٣ و ٢٩٦٤ و ٢٩٦٥ و ٢٩٦٦ و ٢٩٦٧ و ٢٩٦٨ و ٢٩٦٩ و ٢٩٧٠ و ٢٩٧١ و ٢٩٧٢ و ٢٩٧٣ و ٢٩٧٤ و ٢٩٧٥ و ٢٩٧٦ و ٢٩٧٧ و ٢٩٧٨ و ٢٩٧٩ و ٢٩٨٠ و ٢٩٨١ و ٢٩٨٢ و ٢٩٨٣ و ٢٩٨٤ و ٢٩٨٥ و ٢٩٨٦ و ٢٩٨٧ و ٢٩٨٨ و ٢٩٨٩ و ٢٩٩٠ و ٢٩٩١ و ٢٩٩٢ و ٢٩٩٣ و ٢٩٩٤ و ٢٩٩٥ و ٢٩٩٦ و ٢٩٩٧ و ٢٩٩٨ و ٢٩٩

# التحليل البنائي والعمل التطبيقي الجمالي لفن المحشوات

د . هانى إبراهيم جابر

تقدم هذه الدراسة التحليل البنائي لفن الحشوة؛ باعتباره كياناً إنتاجياً - له قوامه الشكلى وصياغاته التطبيقية - ذا صلة بالبنية العامة لفن الزخرفة والرقش الذى يقوم، أساساً، على التكرار والتناغم الخطى والهندسى. وعلى ذلك، فالتحليل البنائى والعمل التطبيقي الجمالى بينهما صلة وثيقة، فمن المؤكد أن الإنتاج، فى النهاية، يمثل جانباً حقيقياً من أبة دراسة بنائية تطوف بالتحليل بعالم التشكيل والتكوين، باحثة عن الفكر، جاهدة نحو الوظيفة المحققة لهما، مفردة جمالية تتطلب منا تفسير العمل التطبيقي الفنى، ومن ثم استعادة أسلوبه بوصفه كياناً مادياً له بنية وتنظيم شكلى. ولكل فن تطبيقي نظام من الاختيارات التشكيلية، ومن الوحدات الزخرفية التركيبية والتحويرية، وفى بعد آخر نظام من وحدات الشكل ووحدات الصياغة، وتتضمن تلك الوحدات الصياغية تنظيماً تكرارياً ذا هدف للتعبير عن الوحدات الشكلية. ومن هنا، فإن تكوين البنية فى العمل التطبيقي الجمالى ثنائية، صنعة وجمال، لتحدث أثرًا خاصاً من الانفعال الذوقى.

حين ذلك، وبما لها من نمط خاص فى صروحها الزخرفية وفنون معمارها الراقية، عكست ظلالها الفكرية من جهة التصميم الهندسى والفنى وجماليتهما فقط، بعيداً عن الناحية الوظيفية لها، لتكسب بعدها وظائف أخرى عملية تتفق مع أغراض إنشائها. وقد اتضح ذلك على تصاميم العمارات المعيشية والخدمية لكل عصر بليت فيه، أو استمرت، بعد ذلك عندما تطلب الأمر التأثير بذلك الفكر البدائى المعمارى

ولاشك هذا، فى أن مجال الإنشاءات المعمارية وفنونها المتعددة، يكون فيها ذلك التفاعل والتداخل متحققاً بشكل أوضح وملحوس، بل شاملاً أيضاً، وإن شئنا التحديد، نشير إلى الإنشاءات التى استهدفت منها إقامة صرح من صروح العمارة المتصلة بالدوايح الدينية وطقوسها الشعائرية وغيرها، مما ارتبطت بالممارسات الروحية مثل العمارة الإسلامية. وقد انعكست هذه الإنشاءات المعمارية، بما لها من نمط جمالى

والزخرفي. ومع استمرار ذلك التأثير كانت العمائر وغيرها في تكوينها الشكلي البنائي، تمثل اتجاهاً جمالياً وأسلوباً معمارياً يرمز إليه بالفنون الإسلامية.

وطبيعة الحال، إذا كان نوع الممارسة الإنتاجية وعناصرها ومكوناتها وخاماتها، وشكل تصميماتها الهندسية والفنية والزخرفية. يحدد طبيعة المنتج الفني التطبيقي النهائي، فإن فكرة أو معنى التطبيق الجمالي يرتبط دوماً بالمنتجات الحرفية والصناعية ذات الخصائص اليدوية عند أية جماعة من الصانع المهرة على المستويين الشعبي والعصري. وهي ليست، في الحقيقة، سوى شكل من أشكال توظيف الإحساس الزاوي والمدرَك لأهمية التشكيل الزخرفي في إضافة أبعاد بصرية وملسية تعطي للمنتج قيمة عالية من الجمال. ومرجع ذلك الإحساس يعود - بشكل خاص - إلى الفطرية الإنسانية، وإلى التجانس النفسي والوجداني، مع نمو الخبرة وتأكيد المهارة، وأيضاً التفاعل بين الفكر الفني الشامل وكيفية التعبير عنه بشكل تطبيقي. وهذا، فالحقيقة في هذه الجزئية ترجع إلى اهتمام الصانع بضرورة إثبات التفرد الفني بأن يصبح التشكيل التطبيقي حديثاً يتحدث عن التأثير الروحية والتمعة الترويقية، حديثاً يحاور به الآخرين، ويشدهم نحو تذوق المنتج الفني، (عجائب وإمتاعاً في الوقت ذاته.

وتعتبر فنون العمار، بخاماتها المختلفة وتصميماتها المتعددة في العمارة الإسلامية - ممتلئة، بحق، لأشكال التجانس بين المنتجات الحرفية التطبيقية ذات الطبيعة الجمالية في التصميم والمهارة الهندسية والتريكية، في وحدة متداخلة، بين أسلوب المسلمين في بناء صروحهم المعمارية لتعبر عن التوظيف القمسية لها، وبين خصوصيتها في بث إشعاع متصاعد للإيحاءات الخاصة بالممارسات الدينية، وما لها من طبيعة روحية، ومن إحساس متطلع نحو الكمال والشموخ. ومع ذلك، فإن المصمم المعماري والمزخرف الإسلامي يؤكد أن دوره ضرورة في العمارة الحيائية والخدمية أيضاً.

وهكذا، لم يعد من غير المؤلفين أن نشاهد العمارة الإسلامية، دين الناحية الجمالية ودون الزخرفة بأشكالها المتنوعة وأدواتها المتعددة وخاماتها الكثيرة، لتؤدي إلى التأثير الحيوي في صياغة الإنشاءات المعمارية. ذلك أمر حقيقته الشواهد التاريخية، حتى غدت تلك العماائر منظومة من التصميمات التي يمكن تصورهما على أنها حاضنة للفنون

التطبيقية، ومعبرة عن الفنون الجمالية. ومن هنا، فإن الزخرفة الإسلامية كانت بمثابة اللغة العالمية للمسلمين، والتي عكست معها فكر واحداً وتصوراً متعدداً له. ثم تفرغت بعد ذلك، لفروع عدة متعددة عبر الدولة الإسلامية الشاسعة، وتداخلت وتشابكت عصورها وأوراقها فوق ساق واحدة، ولامتدت جذورها لتمعن خصوصية الزخرفة في كل مكان. ومن ثمة، أعطت تلك الحركة الانتشارية، في النهاية، ثمرات زخرفية إسلامية.

ومن الأمثلة الدالة على هذا المعنى، أشغال الزخرفة بخامة الحديد للواجهات، والبوابات، وغيرها من الطاقات والفتحات، وبعض الأسوار والحوارج، والتي جمّلت بها بعض المساجد والمدارس التابعة لها، ثم انتقل هذا الأسلوب إلى الواجهات المعمارية التقليدية في المدن والأحياء التي تسكنها طبقات اجتماعية متميزة من المصريين والأجانب.

جاء هذا الفن الزخرفي بخامة الحديد تأثراً بالطرز الزخرفية الرومانية القديمة، وبالتالي، كان هو أيضاً متأثراً، من الناحية الزخرفية، بفن زخرفة العاج والجص والأخشاب المفرغة والمعمقة بالرسام، وهي طريقة نقلها الغرب عن آسيا، وخصوصاً من الهند والصين وغيرهما. ومن المعروف عنها الميل نحو فنون المنحوتات والتشكيلات الزخرفية السطح الأملس. جاء ذلك أثناء المعارك الحربية القديمة، وقد نقلها الغرب ضمن ما نقل من فنون تلك البلاد ورموزها الزخرفية. وقد وضع هذا التأثير على كثير من الزخارف النباتية والخطية المتعرجة والحزونية، بجانب الخطوط الهندسية الواضحة، والتي تداخلت مع الزخارف التقليدية الرومانية في أشغال الحديد. وهناك، أيضاً، بعض الزخارف التي استلهمت من أشكال بعض الزهور والطيور والمورنات، وجميعها تم استخدامها في الزخرفة المعمارية باعتبارها إطراراً، تضم داخلها الطاصر الزخرفية الأخرى.

ومع بداية القرن العاشر الهلالي، ظهرت في أشغال الحديد عناصر زخرفية أخرى، عرفت بالطرز الرومانيسكي، وانتشرت في أوروبا بشكل واضح، وكان أن ارتبط بجميول الكنائس والكاتدرائيات، ثم انتشر، بعد ذلك، في تجميل البوابات الحديدية المحلاة بالزخارف، وبلغت وقفا هذه الحرفة حداً كبيراً من الإقتان والمهارة والتقدير على استعداد عناصر زخرفية جديدة لبعض الأشكال، منها النباتية والصليبية والرموز الدينية الأخرى. ومن تلك الحليات المستحدثة حين ذلك كتابة الأحرف الأولى من أسماء الشخصيات وغيرها من التحويرات النباتية، وتم ذلك

اللون، وعرف بطريقة التعشيق بالرصاص، واستخدم بكثرة في فنون المعمار. ومع المباني الإسلامية، تم استخدامه في تجميل الفتحات المختلفة، باعتبارها حشوات مضافة لصد الفراغات، ولإشاعة جو من الصفاء والبهجة من أشعة الضوء داخل المباني. وتبدو هذه الحشوات من الخارج قيمة جمالية مضافة إلى العناصر الزخرفية الأخرى على سطح المباني.

والحديث عن فن الحشوات يؤدي بنا، وبالدراسة، إلى البدء في تعريف معنى للحشوة، ووظيفتها العملية والجمالية في مجالاتها المختلفة. فالحشوة هي مجموعة من الوحدات الزخرفية المتشابهة بطريقة فنية معينة، ومجموعة داخل إطار «برواز» مطوم المساحة. وهذه الحشوة تستخدم باعتبارها وحدة مستقلة، في تجميل مسطح محدد أو تجاور بعضها البعض من الحشوات، فشكل، معاً، مسطحاً من الحشوات أكبر، وفي تكرارية الحشوات، تستخدم معها عدد أكبر من الخامات المختلفة التي يمكن تطويعها بالشكل والكيفية التي تحقق الغرض الجمالي منها، مثل حشوات الأخشاب والحديد والجبس ورقائق النحاس المنفوخة، وأحياناً كانت تستخدم في صنع الحشوات طرق عدة منها: القوالب والصب بالبرونز أو النحاس وحده. بالإضافة إلى هذا، فهناك طرق متعددة في إعداد الحشوات، بخلاف طريقة تجميع الوحدات الزخرفية داخل الإطار، منها الطرقي على البارد، وهناك النقش البارز والفنائر معاً، أو مفصلين عن بعض، وذلك بالنقش على الحجر، وهناك أيضاً الحفر على مسطح خشبي محاط ببرواز.

وقد عرفت الزخرفة المصرية فن الحشوات منذ العصور الفرعونية، واستمر هذا الفن بعد ذلك خلال العصور القبطية، باعتباره ضرورة جمالية وضرورة عملية لها طابعها التحريري عن الدواعي الدينية. ومع العصور الإسلامية، كان الفن الإسلامي يستغل هذا النمط من التشكيل الزخرفي بشكل أوسع وأكثر انتشاراً في المجالات المعمارية المتعددة. ومع هذا الانتشار الزخرفي، تنوعت أشكال الوحدات الزخرفية، واتمكت، بالتالي، على فن الحشوات، فجاءت مليئة بالأشكال النباتية والحيوانية والطيور، بجانب الحشوات الخطية والهندسية. وذلك عكس ما كان يستغل في العصر الإسلامي المبكر، وخصوصاً في الفترة الفاطمية منه. فكانت الحشوات تصور في نقوشها عناصر تشخيصية كاملة من حيث التعبير عن المواقف الاحتفالية، والحروب والمبارزات بين الفرس، وغيرها من التخييلات وواقعية الأحداث في آن، وإن كان الأسلوب الفني في التشكيل والنقش قد جاء، إلى حد كبير، متأثراً بالفن البيزنطي، بدءاً من عام ١١٧١م. ووضحت

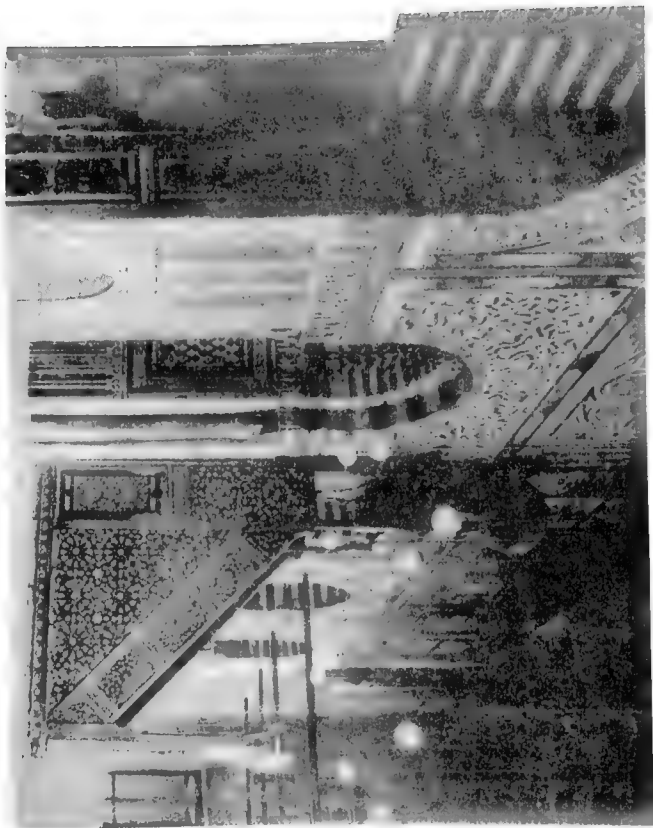
بطريقة تكسيع الحديد والتشكيل على الساخن والبارد أيضاً. وتعود خصوصية الزخرفة إلى التشكيلات الفنية التي تمت بلوغ من التعامل المرنكي، ومن التجريد المصور للأشكال، والعلم نحو التراء الزخرفي بصفة عامة، مما عرف بعد ذلك بالأسلوب الزخرفي «الروكوكو»، قبل انتشاره؛ باعتباره فناً سائداً، في فن الزخرفة في أواخر للقرن السادس عشر الميلادي. وكان من المستهدف في الزخرفة بالحديد إعطاء إحساس بالولبية في حركة وتكرار وتماثل البناء الزخرفي المطروح لتجميل المباني حتى توحى بالنطاق المساحي، وتوحى باستمرارية وامتداد الوحدة للزخرفية أفقياً ورأسياً امتداداً لانهاياً في الحيز المحدود.

وبالإضافة إلى ذلك، كان الصانع يستعين بأسلوب التفريغ بين الوحدات والخطوط الزخرفية بسبب معينة من الاتساع الفراغي بين الوحدات، ومن اختلاف المساحات بينها. ليصنف إحساساً جمالياً يتداخل الخطوط والأشكال، مع تسرب أشعة الضوء بينها، وبين التقسيمات الهندسية التي شكلت الفراغات. ويحول هذا المعطى، في الزخرفة، إلى شعور بالرفة والمخبرة تجاه التصميم والشكل الكلي للزخرفة الجدارية بالحديد، برغم أن مادة التشكيل مصنعة من خامه الحديد.

ويطلب هذا الفن أن يلجأ الصانع المزخرف إلى تداخل العناصر الزخرفية مع الأبعاد الحديدية الرئيسية، وخصوصاً عندما يستخدم الأوراق اللبانية كحليات مشكلة ومطورة بطريقة التجسيم المفرغ، حتى تعطى إحساساً باللبونة المطلوبة والإجاء المرغوب لها. وتؤكد مهارته وقدرته على توظيف الخامة في التفاعل المتشابه بين الأبعاد الرئيسية الرأسية والأخرى الفرعية الأفقية، وبين المعيدان التقاطعية المائلة، مستخدماً في ذلك طرقاً حرفية عدة لربط مجموعة المعيدان في نقطة تمثل جزءاً فنياً مكملًا للتصميم العام. وأحياناً، يلجأ الصانع المزخرف إلى تمليع الوحدات، وإلى استخدام الأحزمة الرباطية لتجميع عناصر الزخرفة على شكل مجموعات يتم تجميعها، بعد ذلك، داخل إطارات محددة. وكثيراً ما يستخدم في تشكيله الفني أساليب السبك في قوالب سابقة يتم إعدادها تمثل الوحدات الفنية، وخصوصاً أشكال الورد والفواكه وغيرها.

ولجماليات هذا الفن، كثيراً ما نشاهده موزعاً على الدرابزينات والبلكونات والفتحات، والأبواب والسفائر والشبابيك. ناهيك عن استخداماته في زخرفة بعض أنواع من الأثاث في فترة متقدمة تاريخياً، وهو ما نعرفه بفن الفورفورجيه والكريثال. كما ارتبط بفن الزخرفة بالزجاج

جامع السلطان السويح الشيخ الفاضل في الفقه الإسلامي من الفكر والتفكير الإسلامي



عُدر عليه في زخرفة كروسي الكتاب المقدس، وكروسي البطارقة والبرفانانات الموجودة في أودية النطرون وعمائر مصر القديمة بالمسماط، وكذلك عمائر وجه قبلي، وجميعها توضح، بشكل أدق، الإمكانية والمكانة العالية للصانع المصري في ذلك الوقت.

وبالنسبة إلى الدراكيب الموضوعية، والتي تحمل فكرًا ووظيفة، فهي التي عبرت عنها زخرفة النقوش المرتبطة بفن الحشوات، ودورها في تجسيم روح العقيدة المسيحية، فكان على الصانع القبطي أن يرسم مجموعة من الرموز التي لها دلالاتها العملية والروحية. ومن ثم، فإن أسلوب الزخرفة تروى فيه عناصر ذات حساسية في تعديد المعاني التي تربطها ببدع معين، وإن كانت في النهاية «الوحدة الزخرفية، المؤلفة بدلالاتها تشمل، من الناحية التعبيرية، كل المبدعين، تكسر حاجز الزمن لتلمس معانيها دائمة الحركة وتظل معايشة لكل زمن».

ومن الناحية الدلالية للرموز، فإن الحشوة، بطبيعة وظيقتها، تتجه ناحية التشكيل الجمالي التطبيقي، باعتبارها مفسرًا لجوهر الرموز. فاختيار الصانع الحرفي، وهو من الناحية التكوينية والهيارية والفلسفية شعبى المعرفة، يتم صياغته للعمل في منوه إدراكه طبيعة دور الرمز، وتأثير ذلك العمل بعد صياغته تشكيليًا، على متلقيه من أفراد المجتمع. أما من الناحية العملية له، فإنه يتم في منوه قدرة الصانع على تنفيذ ذلك الرمز بعينه بما يمكنه من موروث شعبى تجاهه.

ومعظم من يتبنون استخدام الرموز الشعبية، كان الصليب، بتشكيلاته المختلفة، من أهم العناصر الزخرفية اهتمامًا بالنسبة لهم. وذلك من حيث فعاليتها في التعبير عن المحتوى الديني، وعن روح المسيحية، والصليب من أقدم الرموز التي صيغت صياغة متوعدة تشكيليًا. بجانب هذا، كان هناك نماذج مختلفة من الحيوانات مثل الكباش، ويرمز به للقيادة والاضحية معًا. ومثل شجرة الزمان، فقد استخدمها الصانع تعبوريًا يمثل الكنيسة، وأيضًا يمثل الخصوبة. وعن استخدامه لقرص الشمس المشرق في عمله، فقد جاء تعبيريًا عن سنياه للعقيدة المسيحية والمسيح المسيح، وهو من الرموز المحببة في فن الحشوات. وهناك أيضًا زخرفة تمثل الحمام، ويرمز بها للطهارة والسلام. وبخلاف ذلك، فهناك بعض الزخارف التي نُقشت على شكل أدوات كالسحرة المستخدمة للخجور، وهي تمثل السيدة العذراء، واحترق الخجور، يرمز به إلى آلام السيد المسيح. ويضع النقوش الأخرى تصور طائر الطاووس والسفينة وأوراق الكرم وعناقيد العنب والملاك، وغيرها الكثير.

تأثيراتها بشكل معطاط، في هذه الثروة الفنية الكبيرة للحشوات الخشبية التي صاغت تلك الفترة التاريخية لزخرفة الأبواب والأفاريز الجدارية لعدد من الدور الدينية الإسلامية والقبطية، وخصوصًا ما جاء في كنيسة القديسة بربرة بمصر القديمة. ومنها الحشوة التي تمثل شكل احتفالية بمناسبة مقتل يوحنا المعمدان، وتقديم رأسه إلى الإمبراطور في طبق من المعدن.

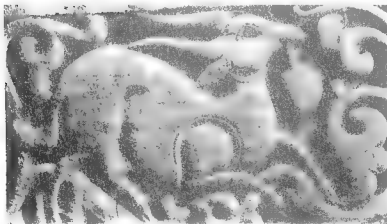
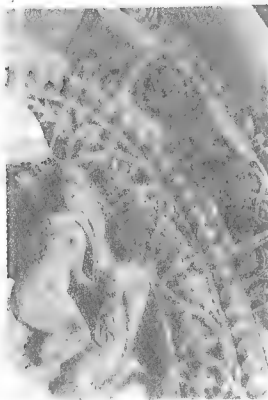
ومن الحشوات في تلك الفترة، حشوة منقوشة بالحفر البارز تمثل النفاق عن النفس بين فارس وآخر حاول طعنه بالرمح، وجدت بكنيسة القديسة بربرة أيضًا. وهناك حشوات أخرى من الخشب المعفور بطريقة التجسيم، وتحتفظ، حاليًا، بالمحفف الإسلامي بالقاهرة، وهي مؤلفة بموضوعات تصور، بالناحية التشخيصية، جوانب المعنى التي أحيها الأمراء في مجالسهم، ويحيط بهم الطرب والرقص والمشراب، وهذه الحشوة من إنتاج حوالي الـ (١٠) م.

ومع الفنون القبطية، يبرز فن الحشوات في مقدمة اهتمامات الحرفيين وإبداعاتهم المتنوعة فيها، ويتضح أيضًا تنوع الاستخدامات للتصورات التشكيلية بين الزخرفة الدينية والمعيشية والجنائزية أيضًا. وللحشوات الخشبية، على الأخص، من الحشوات التي برع فيها المزهرف والحفار القبطي، فقد استخدم أسلوب التطعيم بالصدف والعظم في كثير من الأعمال الفنية، مثل الهياكل والأبواب، والكرانيش التي تلو الأعمدة وفي الأثاث، ومنها المناضد والذكلك وغيرها، وفي الأعتاب والأقواس التي في الفتحات. ومن الطرق الأخرى التي استخدمها القبطي حين ذلك منها ما يعرف بالخرط اللبدي، أو بالخرط البديري، ثم يقوم بتجميع الوحدات الصغيرة والدقيقة بشكل مقاطع، وأحيانًا يتم تغطية تلك الوحدات برقائق النحاس. وقد عرف هذا النمط بأسلوب التشعيق بالخشب، وأسلوب النقر بزوايا، ثم التطعيم بشامات طبيعية منها المعدنية والماج وغيرها. ومع هذا كله، استخدم الحفر بطريقة التفريغ بطريقة النقش على المسطحات الخشبية.

وعلى الجانب الآخر من التقنية الحرفية، اتبع الصانع القبطي في تجميل العمل والمنتج الفني، صناعة حشوات صغيرة من الماج والعظم للنقوش عليه وحدات زخرفية، أو لجأ إلى التفريغ بين العناصر الزخرفية بطريقة الأركيت، بالمنشار الدقيق، ثم يتم، بعد ذلك، تركيب تلك الحشوات في تفريغ سطحى على الأخشاب محاطة بإطار من الخشب أو المعدن. ومن الشواهد القيمة، من الناحية الفنية والإبداعية، ما



اللعب بالسيف والدرع حفر على الخشب



إن تلك للفقرش والشخصيات الرمزية لم تحرم الصانع المصري، حينذاك، من استخدام الصور المتكررة المتكاملة حول الموقف الديني من الناحية التاريخية، ومن الناحية التعليمية المتضمنة لدخل للكتب المقدسة والحكايات للشعبية حولها.

وفي بداية العصور الإسلامية بمصر، ازدهر معها فن الحشوات ازدهاراً كبيراً، وتنوعت موضوعاته واستخداماته. فمع بداية القرن الثامن الميلادي، عرف للصانع المصري طريقة الحفر المشطوف والمائل، وأصبحت معها دقة للتشكيل الفني على درجة عالية من التخصص للتطبيق الرافق معاً. ومع العصر الفاطمي، لجأ الفنان إلى التصوير التقابلي للأحداث الحياتية، فكان له أن لجأ إلى التشخيص الأمي والجوواني، بشكل محوري وموضوعي، وبأسلوب فطري، مقبوساً لدخل تلك المشوات من ذلك العصر. بجانب هذا، فإن الصانع المسلم حرص على النقوش الكتابية والهندسية، بالإضافة إلى استحداثه استخدام الخط العربي من اللسخ والكوفي والريحاني، فكان من أهم الملامح الزخرفية للحشوات الإسلامية.

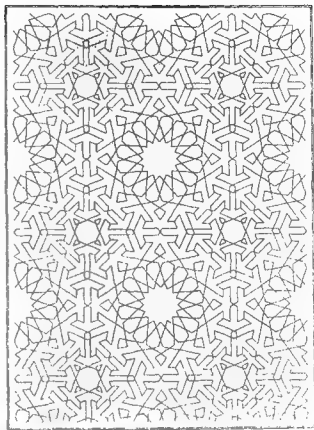
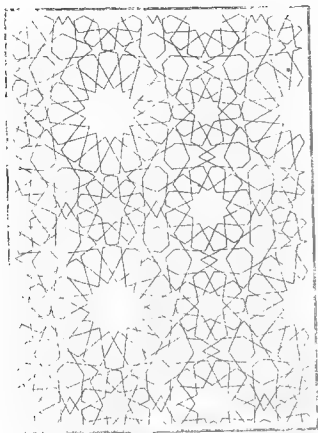
ومن الأساليب للتطبيقية في ذلك الوقت ابتكار الحشوات المصنعة من وحدت دقيقة من الخشب بتركيباتها المعينة تطبيقاً، لتشكيل أنماطاً هندسية تؤدي إلى شكل النجومية من خلال الأشكال السلسلية والمكانية، وأحياناً يربط بينهم إطرار من الخطوط الهندسية منها الأشكال المربعة والمعملية... إلخ. والصانع المسلم، هذا، لم يلجأ إلى استخدام الرموز كما لجأ إليها زميله الصانع القبطي، ويمود هذا السبب إلى ابتكار اللغة الزخرفية الشاملة التي تحمل الرمز الإسلامي، دون أن يكون هناك رمز بمعينه. ومن الإضافات التي أضافها الصانع المصري على الحشوات، استخدام الخطوط الرفيعة من أنواع أخرى من الأخشاب الثمينة مثل: خشب اللورد والأبوس والورز والبوط والزيتون والمهاجوني، ومن للعلاج والعظم في تطعيم الفجوات الرفيعة بين الحشوات والوحدات الزخرفية. وأحياناً يلجأ الصانع ليبرز مهارته في تقطيع تلك الخطوط إلى قطع صغيرة جداً، ثم يرصعها في مجرات دقيقة بشكل يتأدلى بين لونين أو أكثر من أنواع الأخشاب، وامد هذا الأسلوب من توظيفه في العمارة والأثاث إلى ترصيع النحت والكرسي لدخلى المساحة الكلية لهما، بشكل يخلب النظر إليه، ويوحى بفنه الإسلامي.

ويمود هذا التقدم إلى مهارة فئة النجارين والمطعمين والمرصعين في ذلك الوقت، وإلى الخبرة الطويلة أيضاً، والتي اكتسبها النجار في صناعة الأثاث. وعن هذا المعنى، يشير

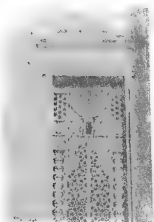
العالم الجليل د. حسن الباشا في كتابه القيم «الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار الإسلامية»، ج٣، ص ١٧٦٦، تحت عنوان «نجار»، وردت هذه السيفعة على الآثار العربية والتحف، وبخاصة ضمن توثيق صناعاتها. والنجار هو صانع الأثاث وغيرها من المتوجات الخشبية. والنجارة من الصناعات القديمة، ويقال إن نوعاً كان نجاراً. وهي من الصناعات التي تحتاج إلى أصل كبير من الهندسة، ويقال إن أئمة الهندسة اليونانيين كانوا أئمة في النجارة مثل إقليدس، وقد زاول هذه الصناعة كثير من أشراف العرب مثل عتبة بن أبي وقاص. وتفرغ النجارة إلى عدد من المتخصصين مثل المقطم، والمرصع، وصانع اللزرنشان، والصنحجي والحفار والدهان. وتمثل المجتمعات المتحضرة بارتقاء النجارة. وقد ارتقت النجارة، بخصصاتها المختلفة، رفياً كبيراً في الدول الإسلامية، واشتهر في العالم الإسلامي كثير من النجارين البارزين الذين خلقوا تصفاً خشبية على مستوى كبير من الجودة في الصنعة والقيمة الجمالية. ومن المتقد أن النجارين في مصر قد تفوقوا في دقة الصناعة، وتندوخ للتقاسيم والزخرفة.

ويستمر د. حسن الباشا في استعراضه بقوله، وقد وصلنا كثير من أسماء النجارين الإسلاميين عن طريق المؤلفات الأدبية والكتابات الأثرية. وقد أشارت المؤلفات الأدبية مثلاً إلى المعلم بقطر النجار الذي صنع جامع عمرو بن العاص في حوالي سنة ٣٠هـ / ٦٥٠م. ووصلنا عقد بيع ورق البردي مؤرخ بشهر ذي القعدة سنة ٢٣٩هـ من إدفو، أشير فيه إلى المنزل الخاص بقويس بن هارون النجار. وذكر السخاوي في كتابه «الضوء اللامع لأبناء القرن السابع»، ترجمة أحمد بن عيسى أحمد الحمياطى ثم القاهرة، وكان نجاراً في عصره. وكانت له أعمال مهمة في دولة الظاهر جقمق والجمالي ناظر الخاصة، وقد صنع منبر مدرسة أبي بكر مزهر (المزهرية) والمنبر للسكى، ومبهر جامع الغمري. ومن الملاحظ أن منبر جامع الغمري نقل من مسجد الغمري إلى خانقاه الأشرف بوسباي بالقرافة الشرقية بالقاهرة، في حوالي سنة ٨٤٣هـ / ١٤٣٩م. ويمتاز بأن حشواته مزخرفة بالحفر الدقيق الجميل ومطعم بالسن واللزرنشان. وقد ترك كثير من النجارين أسماءهم مصحوبة بمهنتهم على الأعمال والتحف التي صنعوها. فمن مصر مثلاً وصلنا كتاباً أثرية نسخة على الطرف العلوي لنظام الهرمي لتأثير الإمام الشافعي المصنوع من الخشب، وقد جاء فيها: «صنعت بيد النجار المعروف بابن معالي، عمله في شهر سنة أربع وسبعين وخمسمائة، رحمه





من قرات القرن الثاني والثالث الهجري



الله، ورحم من ترحم عليه، ودعا له بالرحمة، ولجميع المؤمنين». وقد عمل معه من النجارين والقاشين، ولجميع المؤمنين». وقد جاء ابن المعالي المذكور من أسرة نخب أفرادها في صناعة النجارة، وقد ورد اسم أحد أفراد هذه الأسرة على منبر لور الدين الشهيد في المسجد الأقصى توقيفاً منه: «صنعه سليمان ابن معالي».

ومن المعتقد أن عبيد النجار المعروف بابن المعالي هو صانع تابوت الحسين المحفوظ حالياً بمسحف الفن الإسلامي بالقاهرة، بتكليف من السلطان صلاح الدين الأيوبي. وعلى باب المقعد في منبر مسجد أبو العلا، توقيع النجار ونصه: «نجارة الجد الفقير إلى الله تعالى الراعي عفو ربه الكريم على ابن طين بمقام سيدي أبو علي نفعنا الله». ويشتمل هذا الباب على حفر وزرنيان تعتبر من أرقى نماذج النجارة في مصر في عصر المماليك الراجعة.

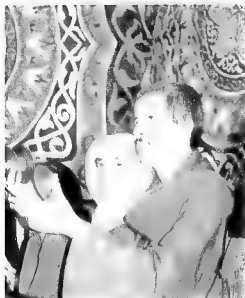
### التحليل البنائي والتكني للحشوات

ثمة علاقة متينة بين التحليل البنائي والتحليل التكني، فمن المؤكد أن التحليل التكني لفن تطبيقي بشكل ركيزة جوهرية في أية دراسة تطبقية بنائية. فمن المعروف أن التحليل التكني يدور حول التصنيع والخاصة والمعدات وخصوصية الإنتاج ونوعيته الوظيفية. وعلى هذا، فالتحليل البنائي لا يكون مرادفاً للتحليل التكني، لأن الأخير، وإن تناول ما في الوحدة للصناعة من أصول حرفية ومراحل تشغيل وطرق التساميق والتراكيب، لا ينظر إلى ما في هذه المنتوجات من جماليات ومن تماثل الوحدات الزخرفية ومن نقوش لها تعابيرها الفنية والأدبية، وأيضاً لها معانيها، حكم وأمثال ودهوات، بجانب ما يكتب عليها من آيات دينية وغيرها الكثير. والتحليل التكني لا يبحث دلالات الرموز، ولا الترميمات الشكلية الزخرفية، أيضاً لا ينظر، في تحليله، إلى البنية الجمالية الخاصة التي تشكل الوحدات الدالة على فن الحشوات مثلاً. ولا ينظر أيضاً إلى العلاقات الخطية والمراغاة، ولا إلى الأسلوبية والمنطقية التي انتهت في التصميم النهائي لتلك القطع الفنية؛ باعتبارها جزءاً مصغراً في الشكل الأكبر، ومكانة كل منها في تشكيل البنية الجمالية الكلية للمنتج التطبيقي. ويهدف التحليل البنائي للعمل التطبيقي إلى التوصل إلى تحليل المنتج للمصامك في صورته الوظيفية ووربطها بالتفسير التشكيلي، وفهم دور الوحدات للزخرفية في صياغة وجدانية مرئية.

ويؤكد التحليل البنائي للمنتج التطبيقي على أن لكل صانع طريقة في استخدام وحدات التشكيل الزخرفي استخداماً خاصاً، بحيث يوظف من كل وحدة مصغرة ليقم بنية جمالية مصغرة تتعاون في تشكيل البنية العامة للمنتج الفني، مثل المنبر أو المحراب، وذلك بأن يؤكد مهارته عند التوظيف والتصميم بين الوحدات التقليدية أو يستلبط وحدات جديدة، أو يوازن في تدخل بينهما، أو يقوم بتوزيعها بالشكل الذي لم يسبقه أحد إليه، وتحرص تميزه هذه، في النهاية، على ملائمة بين بنية المنتج والوظيفة المحددة له. وكل منتج فني نظام من التراكيب الزخرفية، وفي مستوى آخر نظام من الوحدات التشكيلية ووحدات الصياغة الفنية. وبهذا، تكون بنية المنتج الفني التطبيقي ثنائية البناء. فالحرفي لا يستخدم الوحدة التشكيلية بمعزل عن الصياغة الفنية لها. ولذلك، فإن المونيف الزخرفي أو أصغر المكونات المفردة ذات الدلالة الجمالية في الصياغة البنائية، أو هي وحدة المجموعة داخل إطارها التي تتصل بالوحدات الأخرى ببنية تشكيلية وبنية صياغية فنية لها طبيعتها الوظيفية.

وتتطلب الدراسة التحليلية لبنية الوحدات التشكيلية دراسة علاقتها الجمالية، ودراسة التكرار والتوازي والتداخل، ودراسة طبيعة التحوير فيها، على النحو الذي يسمح بتوالد الزخرفة لتتكاثر على السطح، وتملأ الإطار المحيط بها. ويتضمن الاتجاه التوليدي للزخرفة، في أغلب الصياغات التشكيلية، مستوى تحويلياً دليماً. وفي هذا المستوى بالتحديد، تتحول العناصر الزخرفية المصغرة من شكل مفرد إلى مجموعة من الدلالات الزخرفية ذات الطبيعة العملية والوظيفية. والباحث للفولكلوري، الذي يبحث عن الخصوصية التقليدية في صور الزخارف وتطابقها تاريخياً وتحويلياً وتحويرياً، يمكن له تتبع توليد الزخرفة في التشكيلات المصغرة على منتج فني، وتعليل استخدام الحرفي حامل التقاليد الفنية في حرفته لكل العناصر والوحدات، وكشف ما هو موروث فيها ومستحدث عليها، ثم تفسير العلاقات الجمالية التي تربط بينهما، وترتيبهما معاً بالقيمة الفنية والتطبيقية، وبالدالة العامة لنوعية المنتج.

ومن أكثر صور الجمال في فن الحشوات التناغم الموضوعي والتشكيلي للزخارف والنقوش والتراكيب المصغرة، حتى يمكن للنظر إليها، باعتبارها تحولاً من مساحة إلى أخرى، ومن فراغ إلى آخر، ومن سطح بارز إلى سطح أعرق. وعلى هذا، تكون كل وحدة مجمعة بمثابة بؤرة مشعة وجاذبة للوحدات الأخرى.



محمد خلوصي  
عازف صاجات

# فرقة النيل للآلات الشعبية

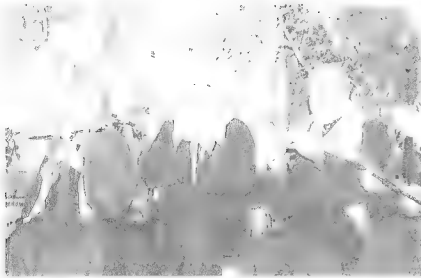


لهيعة محمود  
منشدة دينية



بدرى عبدالحميد  
عازف دبل





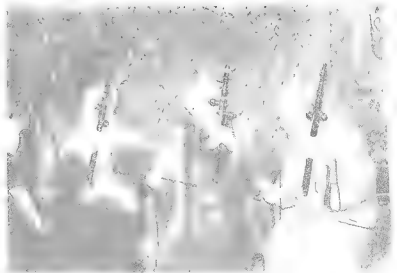
آلات السلامة والأرغول



عازف مزمار بحري



سعاد منصور  
مطربة شعبية



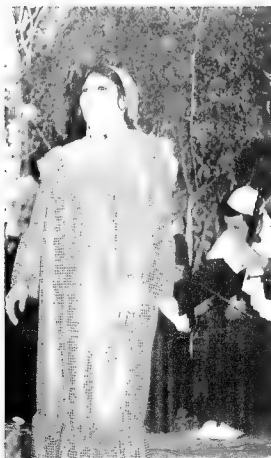
عازفو الرباب



فنانو السوال  
جمعة يوسف  
وعارف القناوى  
ومعوض شمس الدين



فدوع صبحى مطربة شعبية



سلامة متولى ورضا صبحى





سلامة متولى هازف ربابة



زكى صمر هازف ارشول



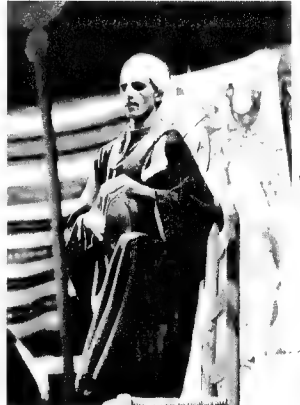


الأستاذة الدكتورة ماجدة صالح  
 عميد المعهد العالي للدراسات  
 تقدم أحد هازلي فرقة التول  
 للألات الشعبية الموسيقية



محمد مراد هازلي ورائس من الأقصر

عنتر شوقي الكتاوي هازلي إيقاع





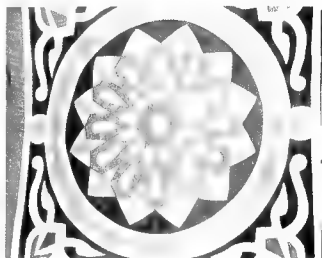
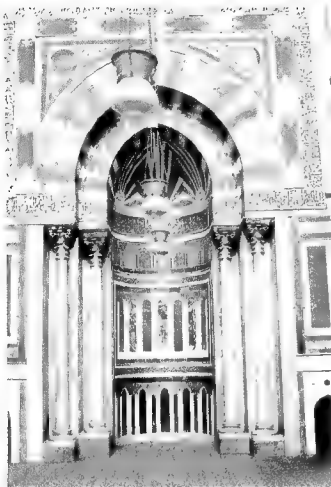
عزت شوقي الفنان شاعر سيرة

رقصة المصاية

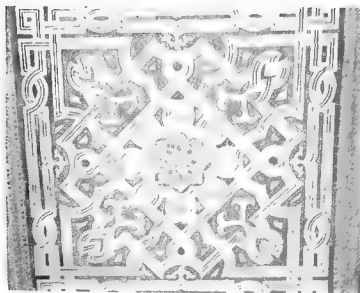


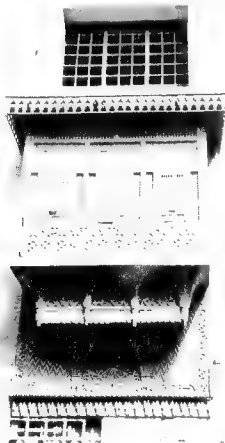


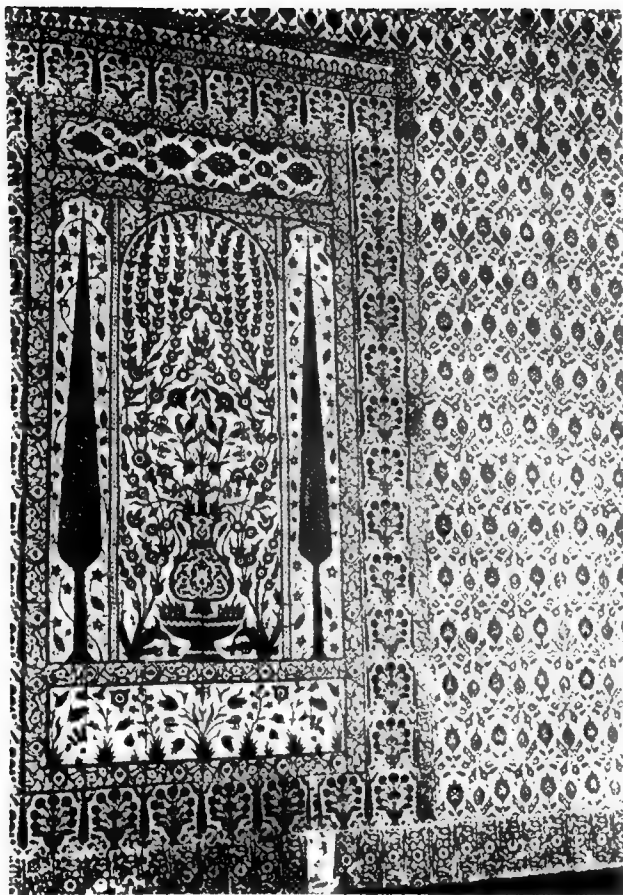
# التحليُّ البنائي والعمل التطبيقي الجمالي لفن الحُصُون



نماذج من الوحدات الزخرفية (خطية وهندسية) تجمع بين الصنعة والجمال







الجامع الأزرق من القشاني في مصر (القرن الحادي عشر)

ومن الأشكال التصنيعية للحشوات وفنون التقفية فيها والمرتبطة بهذا المعنى، نرى أن هناك تنوعات من الأنماط المعروفة على مستوى الصلعة، وهي:

١ - النمط المعقلى، وهو الذى يقبل توالى الحشوات بطريقة الرص بجوار بعضها البعض على شكل مربعات ومستطيلات، وأحياناً يتم تركيبها رأسياً وأفقياً على مجموعة من السوالات. ومن ناحية أخرى، يقوم بعض الحرفيين بتقسيم المساحات إلى مساحات بزوايا ٣٠°، أو ٦٠°. وهناك نوعان من فن المعقلى، فمنها المعقلى المفرغة، ومنها ذات الوجهين، وكانت أغلبها تستغل فى تجميل الأثاث ومبانيها.

٢ - نمط الحشوة المجمعة، وفيه تظهر هندسية عمل النجار، ويبدو اعتماده التقسيمات الهندسية فى التقفية الحرفية بالأطباق النجمية المسدسة والمثمنة والمعمشة. وهكذا، كان الحرفى، كلما أراد الدقة والجمال التناغمى، أكثر من عدد التقسيمات. وفى هذا النمط، ارتبطت للحشوات بفن الأرومة والزخرفة بالفيليتو الدقيق، وهو أسلوب اشتهر فيه بالهارة النجارون المصريون، وانتشرت مع هذا النمط فنون التلطعيم والترصيع بخامات أخرى.

٣ - نمط الحشوة المفرغة، وهو نوع من الأنواع التى تعتمد، بشكل وثيق، على مهارة وخبرة النجار فى فن الدق على الخشب والمفر عليه، والحشوة دائماً كانت تحاط بإطار مزخرف بالنقش عليه.

٤ - نمط الحشوة المفروكة الرأسية، والمائلة بزوايا. وهو نوع استخدم فى فن النجارة ذات الصبغة الإسلامية بكثرة، ويرتكز هذا النمط فى تقفيته على التشعيقات بين الرأسى والأفقى، داخل الأطر المحيطة بكل حشوة، وتستخدم حلقات هندسية، وتتضمن مهارة وخبرة النجار فى زخرفة السوالات والإطارات الخارجية.

وصفة عامة، فإن هذه الأنماط كان النجار يعتمد اعتماداً كبيراً على تخطيطها بخامات ثمينة، بجانب استخدامه أنواعاً من الأخشاب فى صنعها من العائلات الخشبية النادرة كالأبوس والماهوجنى لإبراز ثراء الوحدة. وأحياناً، كان الفن الجميل الذى عرف بفن الموشاة بالنقش واللصقة والترصيع بالأحجار الكريمة له دور فى تجميل الأثاث المختلفة. بالإضافة إلى ذلك، كان للأرومة والأويجى دورهما فى صنع الحشوات بالنقوش المزخرفة البارزة والمخرطة يدوياً، وأيضاً لجأ بعض الأويماجية إلى أسلوب الفريغ السطوح المصمتة.

ولفن النقش على الأخشاب، عند النجارين التقليديين، أهمية كبرى، حيث تحدثت، مع هذه الأهمية، الأساليب الفنية.

## الدور البنائى للعناصر الزخرفية وأشكالها فى الحشوات الإسلامية

يقوم التحليل الزخرفى للأعمال الفنية فى الحشوات بتفسير علاقة البنية الجمالية للعناصر المركبة بدلائلها، ويقوم بتعطين علاقة البنية التكتيكية للمنتج كله بطبيعة وظيفته، ويؤدى إلى الأسلوب الفنى والنمط المتبع فى كل منتج على حدة بعينه، دون تداخل مع الأساليب السابقة، أو الشائعة حول الحرفى. ويمكن القول، هنا، إن عملية الزخرفة للحشوات عملية نظامية بالائية، تتحدد مقوماتها بالعناصر التشكيلية التى تربط بين المنتج والشكل والسياق الفنى الذى يجمعها فى منظومة تطبيقية جمالية؛ أى إن الزخرفة، بوسائلها الفنية المتنوعة، تمثل نظاماً من أنظمته التحليلية اللصيقة بصلتها بالمنتج بوصفها جزءاً من عملية التصنيع والإنتاج. كما أن اختيار الوحدة الزخرفية المناسبة فى موضعها المناسب له نظام يحدد طبيعة المكونات الفنية التى تدخل فى تجميل الشكل من خلال أجزاء الزخرفة التى تتراعى مكوناتها ارتباطاً عضوياً بالعناصر الأخرى كافة.

تقوم الحشوة المزخرفة بدور بنائى بارز فى الفن الإسلامى، تدعم فيه بنية روح العقيدة النامية نمو تأكيد الجمال فى كل منتج فنى. فالحشوة تستخدم طرق الزخرفة؛ باعتبارها عنصراً أساسياً فى تشكيلها، وتتخذ بعض التحويرات لأشكالاً طبيعية مفردة ومتتالية، أو متداخلة منتشرة. وذلك أن تحرك الوحدات الزخرفية على السطح يمثل بنية جمالية وجانباً رئيسياً من جوانب بنية التقفية، والترابط بينهما يؤدى إلى إدراكها من حيث المعنى والوظيفة. ودور الحرفى فى هذا المجال هو إقامة التصميم الفنى بالشكل الذى يقيم معه علاقة بين ما يتضمنه من وحدات وعنصر تركيبية وزخرفية، ومن تفاصيل أكثر دقة، عن طريق دفع المشاهدين لها، إلى أن يتجسدوا من التصورات الشكلية الطبيعية، ويجعلهم بذلك، يتخيلون ما يرونه مقوشاً ومزخرفاً؛ باعتباره شيئاً خالصاً من إبداع الحرفى. فبينما تثير الأشكال الطبيعية حيويته فى مجالها، فإن الأشكال الزخرفية التحويرية التى صاغها الحرفى تذهب إلى التعريف بذاتها؛ للتدوير شيئاً آخر من الإحساس، وذلك بالأفكار المجردة حول الطبيعة، والتى توجه الحرفى بتصميماته، لتوحى لنا بخصوصية عالمها وحديثه. ويمثل الدور البنائى للعناصر الزخرفية فى فن الحشوات العمالية

الجزهرية التي يمكن بواسطتها، تحقيق التوازن المعمور للحشوات في الفكر والوظيفة من الشكل الطبيعي غير الحديسي.

### التحليل البنائي للنماذج من الزخارف الفنية

بعد أن تناولنا الدور البنائي للعناصر الزخرفية في تشكيل الحشوات وأهميتها، ننقل إلى الجانب التحويري والهامى لأشكال وأنواع الزخارف التي زعمت بها الفنون الإسلامية، نقوم بتصنيف الأشكال النوعية للزخرفة في الحشوات، بما يتفق مع مالها من أهمية. كان الاتجاه نحو الزخرفة الهندسية اتجاهًا واضحًا في تخیل العناصر الشكلية الجمالية، والتي وصفت مع العصور المعمولكية إلى أرقى مستويات التركيب الخطية بتحويراتها المختلفة وصياغاتها المتنوعة في فن الحشوات الإسلامية بعيدة عن التأثيرات البيزنطية والقوطية وغيرها. وقد عرفت هذه الزخرفة في تصميماتها بالأطباق النجمية المتعددة الأضلاع، والمستخدمة في تجميل الأثاث والأبواب، والمنابر وأحجبة الكنائس، وغير ذلك من فنون الإبداع الحرفي للجمارة التقليدية.

فصلًا عن ذلك، فإن هناك أشكالًا أخرى هندسية: المركبة والبسيطة والمتجارية والجدائل، كالمثلثات والمربعات. اعتمدت هذه الزخرفة على الحلول التجميعية للدائرة؛ لخلق نماذج من الأشكال التي تعرف بمسميات هندسية أيضًا.

وإذا كان الحرفي في العصر الإسلامي قد ابتعد عن استخدام المشخصات بعيدها، فإنه لجأ إلى توظيف العناصر النباتية بعد الصياغة التي توحى باستقلاليته الفنية عن وجودها الطبيعي، فكان الأسلوب اللولبي أو الحلزوني للخطوط الممتدة للوريقات والفروع تمتدق هذا الهدف، وعرف بفن الأرابيسك. ومن أهم النباتات حبًا للفنان المسلم زهرة اللبلوب، وورق العنب، والنباتات النخيلية واللوتس. ومن العناصر التحويرية للنباتات ورقة العنب الخماسية، والثلاثية وعناقيد العنب. ويجانب تلك الزخارف، كان هناك، أيضًا، نوع من التمثيل المؤكد للوحدة الزخرفية، مثل الزخرفة بالكؤوس والأنيّة والزهرات.

الزخرفة بالتحويرات النباتية في الحشوات الإسلامية هي نزعة إنسانية حقًا، مازالت في عصورها مترددة في اتجاهاتها؛ مستخدمة أكثر من طريقة وإن كانت ذات مناهج فنية محددة وخلفية فكرية واحدة تلك التي بدأها الحرفيون في القرن الثالث عشر بمصر وسوريا، والتي شكلت أبرز الخصوصيات الجمالية في تاريخ الفن الإسلامي التطبيقي. فقد

كان التفكير في العقيدة يأتي قبل التفكير في التصميم الفني، وكان التفكير في الوظيفة المنتج التطبيقي بمثابة طموح المهنة نحو تنمية كل الملكات الخاصة بالتجميل وثرأه الروحة في توافق بين العقيدة والجمال، وهو ما أدى، هنا، إلى غاييتين قصويتين متقابلتين، ولا نفتقران، في حقيقة العمل الفني وصناعته، إلى عناصر الانتقاء، هما: الغاية والوسيلة في الناحية التطبيقية، وفي الناحية المقابلة للزخرفة التحويرية.

ويحق للحرفي المسلم أن يتباهى بما في أعماله من قدرة على تنوع الأساليب الزخرفية، ومن ابتكار للعناصر الجديدة، التي لم تكن من قبل موطئة أو مستثممة في هذا المجال منها. فالزخرفة الخطية للحروف الهجائية العربية، مع نمو حركة اللدساخين في ابتكار أشكال مثل الخط النسخي، والكوفي، والريحاني، وما استخرج من تلك الخطوط من أشكال جمالية بسيطة ومركبة، ساعدت صناع الحشوات على استخدامهما في صورة أشربة حول الزخارف، والمربعات الشبيهة بالصمات الصليدية. وتدل عملية التطويع والتحليل الفني للخط العربي في فن الحشوات على مهارة وكفاءة واضحين، فقد أمكن للحرفي المسلم أن يقوم بالمزج بين عناصره الشكلية وبين الأشكال النباتية وأشكال الطيور، وأحيانًا يستخدم الحيوانات، كالأسد والقط، في الانتهاء نفسه، وهو ما يعرف، في عملية الزخرفة، بأسلوب التوريق بالحشوات الكتابية، والتشخيص الخطي. وابتدت تلك العملية أسلوبًا على ثلاثة موضوعات فنية لنوعية الخط العربي، وهي: الخط الكوفي بالأرضية النباتية، والخط الكوفي المورق، والخط الكوفي المنصفر. ولا يعني هذا الاتجاه موضوعيًا ابتعاد الحرفيين المسلمين عن التشخيص الأدنى ابتعادهم، في الوقت ذاته، عن التصوير الدنحي بالقش لبعض الحيوانات، كالآرانب والأسود والغزلان والنفيلة.

ولو صنفنا تقنيات الصناعة في الحشوات، فسجد الكثير من الأساليب الفنية التي ابتكرها الحرفيون في ذلك الوقت. فالخراط العربي؛ باعتباره أحد الأساليب، والذي نجح فيه الصناع، لعب بطفه دورًا كبيرًا في فن الحشوات، ووضع ذلك في المشريات والشبابيك وغيرها. ويمثل القرن الخامس عشر الميلادي ثورة فن الخط العربي، وانتشر صناعه وورثهم في سوق الخراطين، وعقبة الصباغين، وسوق القشاشين. وامتد استخدام هذا الفن في تصميم الأثاث، كما لجأ الحرفي إلى أساليب للتطعيم والتلصيح لزيادة ثراء المنتج الفني.

يقول م. أسامة الحاس في كتابه «الوحدات الزخرفية الإسلامية»: «لعل أبرز مميزات الفن الإسلامي أنه فن

المجالات الأخرى الحرفية؛ مثل فنون الخيامية والفخار، قد حققت وجودها التأثيرى عليها بشكل واضح. فلاتخلو عملية التصميم للفن، وعلى الأخص فى فن الخيامية، من رؤية زخرفية معمارية، فإن الصياغة الجديدة لفن الحشوات باستخدام خامة اللقماش، والتي تتطور الآن أمام أعيننا، قد بينت أن البناء الجمالى الذى أظهره فن الحشوات يسمح، مع وجود مجالات حرفية تطبيقية أخرى، بالتسلل بإمكانية تصور أشكال جمالية متباينة ومتأثرة، بما أنتجه صناع الحشوات من زخارف فى إنتاج فنون رفيعة المستوى من الناحيتين الفكرية والوظيفية. وهكذا، فإن ما حدث لفن الخيامية انعكس، أيضاً، على فن الفخار، فيما عرف بشبابيك القل، وهى نموذج تشكلى يخضع للوحدة الزخرفية لتحاط ببرواز حولها لتقوى المعنى الجمالى للسطح.

وتجرتنا الدراسة عن ذلك الفن وعن حرفيه من الصانع والمبدعين مباشرة إلى كلمة أخيرة عن فن الحشوات والتحليل البنائى له وهى أن الارتباط بين التقنية التطبيقية والخصائص الجمالية لها قديمة قدم الإنتاج الحرفى، وهو بهذا أقدم الفنون الزخرفية. إنه بناء الخبرات والمهارات التى تراكمت عبر سلوات الإنتاج الفنى لتلبية مطلب اجتماعى له وظيفة معينة من الخدمات، وله حاجته الذاتية لتحقيق هدف فنى معين. ومهما يكن من أمر، فإن التحليل البنائى للشكل فى فن الحشوات يمكننا من فائدتين، أولاً مزيد من استخلاص المعانى الكامنة وراء الزخارف ذاتها، حسب طبيعة وجودها الجمالى والوظيفى. وثانيهما، الاقتراب من سمات العصر، وتمكين الدارس لها من استخدام البنائية وهى قصد تحليل الوحدة الأكبر للوصول إلى الوحدة الأصغر لكشف المعطيات الطبيعية الغام قبل الإجراءات الفنية لها من تصوير وتجريد. والتحليل البيضى، هنا، طريق نحو تحليل المستوى التقنى والجمالى لهيكلة الخطوات الميدانية لتفسير معنى الحشوة.

زخرفى، فقد استفاد الفنان المسلم من كل ما وقع عليه نظره من عناصر، سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم آدمية؛ لتحقيق أهدافه الزخرفية، أو ما يشده من بيان ويدبج وجناس. فهو يكيف هذه العناصر ومصادرهما، ويبعدهما عن صورتها الطبيعية للحد الذى يجعلنا فى بعض الأحيان، لا نستطيع أن نستدل على أصل هذه العناصر ومصادرهما، وهو لم يكتف بهذا، ولكنه استغل الكتابة العربية أيضاً بالدمج نفسه، بل ركب هذه العناصر وزأرج بينها فى كثير من الموضوعات. فهو يريد أن يحشد فى عمله الفنى كل ما لديه من عناصر ووحدات ليخرج هذا العمل أية فى الرونق والبهاء. ولكل منتج فنى فى فن الحشوات نظامه من الوحدات الزخرفية، وله طريقته فى إجراءات التصنيع؛ لذلك، فإن توصيف المجالات المتعددة التى تدخلت فى تحليلها الحشوات بوصفها قيمة جمالية، فإننا سنلق أمام فنون عدة بأسقة من فرع واحد، ولكل منها بنية جمالية متميزة، وبنية تطبيقية وظيفية مختلفة. وأهم هذه المجالات:

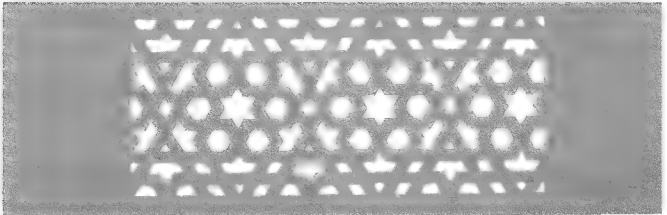
مجالات صناعة المشربيات والطاقات واللوافظ، وتجميل الأفاريز والكرانيش فى العناصر المختلفة.

مجالات صناعة الأثاثات الخاصة بالمعمارة الدينية والخدمية والمعيشية.

مجالات صناعة الإطارات والبراريز المختلفة؛ لإحاطة الصور والوثائق.

مجالات صناعة المقصورات والمقابر والمقابر لبعض المركبات، وأيضاً تجميل المقابر والشواهد.

إننا نشاهد اليوم ما يبدو أنه صياغة جديدة لفن الحشوات، يبتعد فيها عن الأشكال التقليدية لتقنيات التصنيع والخامة. وهكذا، لم يعد من غير المألوف القول بأن التأثيرات للحوية التى أصيغتها الحليات والزخارف لفن الحشوات على



# الفولكلور التطبيقى

## بين تجارب النوبة القديمة.. ومستقبل واحة سيوه

جودت عبد الحميد يوسف

### • فى تعريف «الفولكلور التطبيقى»:

«الفولكلور التطبيقى، مصطلح جديد... ومادام جديداً فلا بد أن نتوقع اختلاف الآراء حوله، ولسنوات طويلة قادمة.. حتى يتم الاتفاق على تعريف مستقر ومحدد له، لكنه مادام «تطبيقياً»، فإنه من الضرورى أن يختص بجانب الفنون التشكيلية تحديداً.

فى عام ١٩٦٢، أقدم معرض تشكلى لعرض إنتاج الفنانين الذين زاروا «النوبة» لتسجيل انطباعاتهم عنها، وقدمت مجموعة أعمال تطبيقية لفنان منهم<sup>(١)</sup> تحت عنوان: «دراسات عملية فى كيفية الاستفادة من الفن الشعبى النوبى فى التهيئة الفنية للاستعمال العام». وكان هذا التقديم يعنى «الفولكلور التطبيقى».

وفى عام ١٩٦٤، قدمت دراسة أكاديمية لإحدى كليات الفنون الجميلة<sup>(٢)</sup>، بهدف «توسيع نطاق استخدام الوحدات الزخرفية الشعبى للنوبة فى مختلف مجالات الحياة العامة». كانت تلك الدراسة العملية فى مجال «الفولكلور التطبيقى».

وفى عام ١٩٩٤، قدم اقتراح بتدريس مادة جديدة بأحد المعاهد الأكاديمية المتخصصة<sup>(٣)</sup>، وكانت هذه المادة تحت مسمى «الدراسات التطبيقية للفنون الشعبية». وكان المقصود بهذه المادة «الفولكلور التطبيقى».







ومجتمع للنوبة ...  
عاش متوالياً مع الأرض  
الوعرة والطبيعة القاسية  
للمنطقة (صور أرقام  
(١) و(٢) و(٣) و(٤) ،  
تلك المنطقة التي كانت  
تقع خلف سد أسوان<sup>(٤)</sup>  
وحتى الحدود  
السودانية... تتناثر قرأها  
الشمسية والشلالين،  
بالإضافة إلى عاصمتها  
الإدارية، على امتداد  
٣٢٠ كيلومتراً على  
منفى النيل... يعزلها  
عن أرض مصر  
عاملان: الأول محوى  
هو بعد المسافة، والثاني

١١

قواصل طبيعية أو صناعية، إنما كان التقسيم والحدود بين كل منطقة منها وأخرى، اللغة، وأسلوب العمارة ووحدات الزخرفة الجدارية، وطريقة استخدام هذه الوحدات، والأزياء، والعادات والتقاليد... ومختلف فنونها الشفاهية والتعبيرية الأخرى؛ أى أن هذا التقسيم كان يعنى فقط بتراث كل منطقة منها.

لقد أثر سد أسوان، خلال مرحلة بنائه (١٨٩٨ - ١٩٠٢) وما بعدها، تأثيراً شديداً على أرض النوبة، حين أغرقت المياه المستحجرة خلفه كل الأرض على طول امتدادها، بكل ما تحمل من عمارة ونبات وفخول. فبدأت حضارة مصرية وزخرفية جديدة، بعد أن استقرت بيوتها على أعلى مستوى ممكن، بعيداً

عن أقصى  
منسوب متوقع  
للفيضان آنذاك،  
وبقيت «النوبة»  
وحدة فنية  
مكاملة، لا تلك  
أى مرجع يدلنا  
على أشكال  
عمارتها  
وزخرفتها  
الجدارية التي  
كانت قبل تلك  
المرحلة.

١٣



١٢

مادى هو صخور الجندل الأول، ثم من بعده جسم سد أسوان، وهما العاملان اللذان أنبأ إلى نفرد عمارة النوبة وزخارفها الجدارية، ومختلف عناصر فنونها الشعبية الأخرى.

ورغم وحدة أرض النوبة وما أنتجته من تراث شعبى وفنون، وبروح واحدة ومخلاق خاص متميز، إلا أنها كانت تنقسم فيما بينها إلى ثلاث مناطق مختلفة، تضم ثلاثة عواصر من السكان، وثلاث مدارس فى الفنون التشكيلية «الكوز» فى الشمال (صور من رقم ٣ إلى ٦)، والعرب، فى الوسط (صور من رقم ٧ إلى ١٠) والفديجة، فى الجنوب (صور من رقم ١١ إلى ١٤). ولم يكن هذا التقسيم نتيجة حدود إقليمية أو



وتكررت  
الأحداث نفسها  
مع التعلية الأولى  
لسد أسوان  
(١٩٠٧-١٩١٢)،  
فتأثرت منطقنا  
«الكلوز والعرب»  
شاماً، بمياه  
التخزين الجديدة.  
وعاودت منازل  
هاتين المنطقتين  
تقهقرا إلى  
الخلف مرة  
أخرى لتستقر



(١٤)

بوئنها الهارية من زحف المياه إلى الأرض الصاعدة نحو  
الجبيل والصخور، فتسقتها لتعاود بناء البيت النوبي وتعاود  
زخرفته من جديد.

ومع التعلية الثانية للسد (١٩٢٩-١٩٣٣)، تعرضت  
أرض النوبة كلها لطوف تشابه ظروف إنشاء السد في

بداية هذا القرن.  
ومع ارتفاع  
منسوب مياه  
التخزين خلفه،  
غرقت كل قرى  
النوبة  
ونجسها...  
وعاود النوبيون  
بناء منازلهم  
وعاودوا  
زخرفتها من  
جديد... ولم ينج  
من مأساة الفرق  
غير آخر أربع  
قرى، كانت  
أقرب إلى حدود

السودان... وهي التي بقيت مئات من منازلها القديمة حاملة  
سمات عمارة الماضي القريب وزخرفتها الجدارية، إلى جانب  
مساحات من أرضها الصالحة للزراعة، حتى يوم  
الرحيل في التهجير... وحينما فرغت أرض النوبة من  
ساكنيها في عام ١٩٦٤، أصبح اسمها منذ ذلك التاريخ «النوبة  
القديمة».

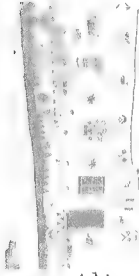


(١٧)

في اللغة، كان النوبيون يكلمون اللغة العربية، وإلى  
جوارها كانت هناك - ولا زالت - لغتان: لغة للكلوز في الشمال،  
ولغة للغديجة في الجنوب. أما العرب في الوسط فلم يتأثروا  
بأية لغة منهما، وظلوا يتحدثون العربية وحدها.

كانت اللغتان - ولا زالتا - تشتركان في أنهما لغتان  
منطوقتان فقط، ولا أبجدية لهما.

أما فنون  
العمارة  
والزخرفة  
الجدارية. فكما  
لم تتأثر اللغة في  
المنطقة الوسطى  
باللغات النوبية  
شمالها  
وجنوبها...  
حدث شيء آخر،  
فقد تأثرت  
المنطقة الجنوبية  
«الغديجة» بفنون  
المنطقتين  
شمالها: «العرب



(١٦)



٨



١٩٠

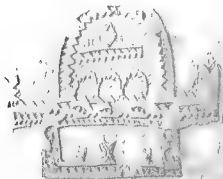
وحيلما جمعت المنطقة الجنوبية والفديجة، بين هذين الأسلوبين، كانت زخرفتها تضم الوحدات البارزة والفائرة الملونة بلون واحد في الغالب (صور من ١١ - ١٤).

كان البيت النوبي متحفاً حصارياً بجمع مختلف الفنون؛ العمارة بكل أسسها ومقوماتها... ثم للزخرفة الجدارية،

١٢٠



الخارجية على الحوائط والبوابات الطينية وعلى الأبواب الخشبية، ثم على الحوائط الداخلية أيضاً. وكان لكل منطقة من مناطقها الثلاث مدرسة فنية قائمة بذاتها، تضم كل عناصر التميز والخصوصية، يزداد هذا التميز وتتركز هذه الخصوصية



١٤٠

والكنسوز،  
فجمعت أهم  
الخطوط  
العريضة من  
أسلوبيهما في  
الزخرفة...  
وكان التأثير، هنا،  
قد سار في اتجاه  
معاكس لاتجاه  
الذهب.

في منطقة  
الكنوز، تميزت  
الزخرفة  
الجدارية

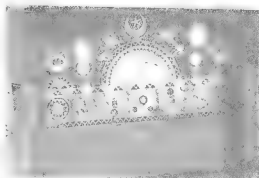
١١٠

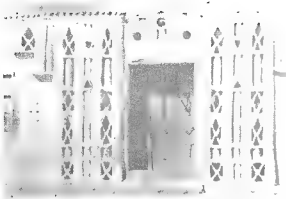
باستخدام الوحدات البارزة والفائرة على جانبي مداخل البيوت وأصلاها (صور من ٢ - ٦). أما المنطقة الوسطى، العرب، فكانت تتميز منازلها بالواجهات ذات السطح الواحد المطلى



بلون الطين، مع تكرار الرسوم رأسياً باللون الأبيض (صور من ٧ - ١٠).

١٣٠

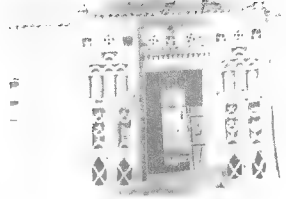




( ١٣ )

ربما كانت الوحدات الزخرفية الجدارية واحدة في موضوعها أو مسماتها... لكن لابد من اختلاف بينها في أسلوب التعبير أو خطوط التنفيذ... تلك كانت الخصوصية... وذلك كان التميز.

ثم جاء مشروع إنشاء السد العالي، الذي هدد أرض النوبة بالغرق النهائي والكامل، تحت كم المياه الهائل الذي سيحتجزه جسم



( ١٢ )



( ١٤ )

وصولاً من المنطقة إلى القرية... إلى النوع... فالى البيت... فلا بيت في النوبة القديمة، كلها كان يقارب أو يشابه بيتاً آخر... لا في التخطيط، ولا في الإنشاء، حتى زخرفة الواجهات والمداخل، فلا واجهة ولا مدخل مماثل الآخر... حتى وإن نفدت واجهتان بيد بناء واحد، أو زخرفت واجهتان بيد فلان واحد<sup>(٥)</sup> (صور أرقام ١٢ و ١٣).



( ١٥ )

السد العملاق... وكان قرار الدولة بتهجير النوبيين جسيماً إلى الوطن الجديد الذي اختارته لإسكانهم في منطقة «كوم أمبو»، شمالي مدينة أسوان، وأطلقت عليه اسم «النوبة الجديدة». ودون الدخول في أية تفاصيل تربط بحتمية التهجير، لم يكن أمام النوبيين خيار في قبول التهجير أو رفضه؛ إذ لم يكن أمامهم - مع ارتفاع بناء السد العالي وتحويل مجرى النيل من مجراه القديم إلى مداخل الأنفاق الستة - تحت جسم السد - إلا تنفيذ قرار



( النوبة الجديدة )

( ١٦ )

وأمام تطلع الجيل الجديد من الشباب لهذه الحياة المتطورة... وعوامل المدنية الحديثة المحيطة بهم في الأرض الجديدة... فقد الآباء والأجداد - مع مرور الزمن - مقدرتهم في الدفاع عن تراثهم وموروثاتهم التي حملوها معهم من «النوبة القديمة» مجاهدين في الحفاظ عليها... فضاعت.

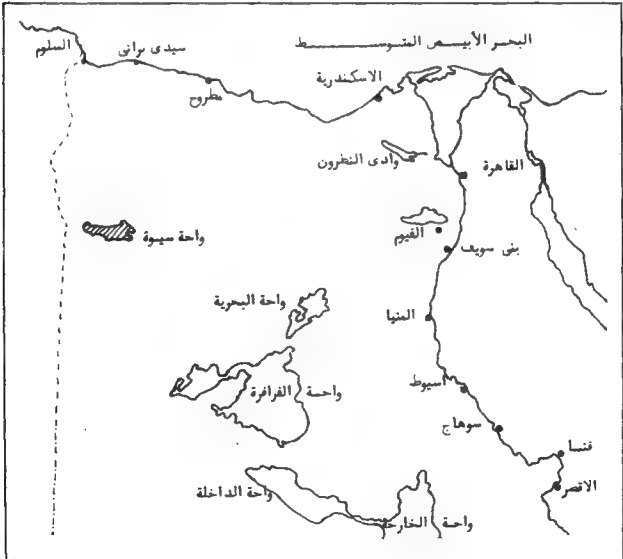
هذا «كان التغيير بالتهجير خارجاً» عن إرادة النوبيين أنفسهم... فقد كان بفعل ظروف أقوى، ناتجة عن إنشاء السد العالي، وقرار الدولة بتهجيرهم تبعاً لذلك إلى أرض جديدة.

التغيير الثاني: حدث لاجتماع «واحة سيوة» وقد اختلف التغيير فيها كلية عما جرى في «النوبة»، فقد كان التغيير فيها ذاتياً.

كانت الحياة تسير بإيقاعها المعتاد في هذه الواحة المنعزلة التي تبعد ٣٠٠ كيلومتراً جنوب غربى مرسى مطروح وعلى

الدولة، وجمع حاجياتهم والرحيل إلى الوطن الجديد الذي اختير لتوطيدتهم... وهو موقع يبعد عن النيل، لا يشابه في جغرافيته من قريب أو بعيد مع موطنهم الأصلي - المنعزل في «النوبة القديمة» - والذي أعد في عجلة، وشيدت مساكنهم فيه من الحوائط الحجرية وأسقفها من الخرسانة المسلحة، غير الملائمة لظروف الطقس الحار وطبيعته (صور أرقام ١٤ و ١٥ و ١٦).

وأصبحوا في هذا الوطن الجديد محاصرين بين مجتمعات ومواطنين مصريين أيضاً؛ لكنهم مختلفون عنهم في العادات والتقاليد والطابع... كان انتقالهم المفاجيء من حياة العزلة التي اتسمت بالقناعة والرضا... إلى حيث كل عوامل المدنية الحديثة... المبانى الخرسانية، الطرق الممهدة، وسائل الانتقال السريعة، تيار الكهرباء، المياه النقية، المدارس، سهولة التجارة وغيرها.

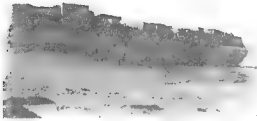




١٨

البترول، ونتيجة لهذا العلم... أخذ الأهالي في الثورة على معتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم الموروثة.... فسارعوا، بلا وعى، في تبيد ثروتهم التراثية الشعبية المتميزة التي حافظوا

٢٠

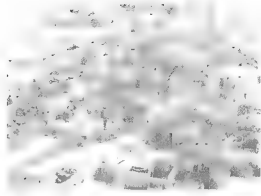


عليها مئات السنين بحكم انمزالها (صور من رقم ١٧ إلى ٢٤).

٢١



لصقت هذه الصورة، أيضاً، بأسلوب البناء التقليدي بخامة «الكيرشيف» المحلية المستخرجة من أرض الواحة والمتوافرة فيها والخاصة ببناء حوائطها، وتميزت بعزلها الحراري وبالصمود



١٧

بعد ١٢٠ كيلومتراً من الحدود الليبية... وبقيت محتفظة بكل عاداتها وتقاليدها وتراثها الشعبي منذ قرون طويلة، كما صورنها المراجع الكثيرة التي سجلت حياتها في القرن الماضي<sup>(١)</sup>، وتطورت ذاتها مع الزمن تبعاً لاحتياجات السويين أنفسهم كأى موقع منعزل آخر على أرض مصر... وشابهت سيوة «الويدة» في شيء واحد هو أن لأهلها لغة خاصة بهم يتحدثونها إلى جانب العربية<sup>(٢)</sup>.

غير أن سيوة بدأت تتعرض في حقبة الستينيات لهجوم زاحف مفاجيء من عوامل المدنية الحديثة.

١٩



ففي نهاية عام ١٩٦٧، بدأت الدولة في الاتجاه إليها بحثاً عن البترول في صحرائها... فأخذت في إنشاء قرية سكنية على أرضها لإقامة العاملين في هذا المجال، ومع استكمالها بدأ توافدهم مع المعدات الضخمة الخاصة بأعمال التنقيب، وارتفعت حفاراتها التجريبية فوق رمال مناطق متعددة فيها. ومع بدايات عام ١٩٦٨، أخذت طائرة الاستكشاف السوفيتية تجوب سماءها ساعات متعددة كل يوم.

كان رد الفعل السريع لتلك الأحداث المتلاحقة لدى سكان الواحة - محدودى الثقافة - ما أطلعت عليه «علم الآراء

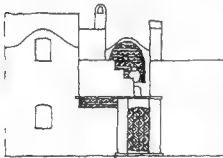


وجاء عام  
١٩٨٥ حين تم  
رصف الطريق  
الواصل بين  
مطروح وسيوة،  
ليساعد إنشاءه  
على ازدياد  
تدفق الزحف  
المدنى إلى  
الواحة وصنياع  
غالبية ما ظل  
باقيا فيها من  
تراثها الشعبي.  
وهكذا فقدت  
الواحة طابعها

الذي حافظت عليه بحكم انفلاقها على نفسها مذات السنين  
وضاع غالبية تراثها وموروثاتها الشعبية... ولما كان هذا  
التغير الحضارى فيها ذاتيا وداخليا بالدرجة الأولى، نابعاً من  
أهالى الواحة أنفسهم، بأيديهم وبمحض إرادتهم (إلى جانب  
عوامل أخرى أقل تأثيراً).... فإن التغير، هذا، يعتبر أكثر  
خطورة على تراث «واحة سيوة» من ذلك التغير الجبرى الذى  
فرض على مجتمع «الدوية»، ولم يكن لهم دخل فى حدوثه.

### ● «المعماري حسن فتحى» رائد الفولكلور التطبيقي فى مصر

رغم تعدد الألقاب التى منحت للمعماري «حسن فتحى»<sup>(٨)</sup>،  
أو المسميات التى أطلقت على نظريته فى العمارة... فإنه يعتبر  
رائداً للفولكلور التطبيقي فى مصر بلا منازع... فقد كان أول



واجهة أماسية

من أهم  
بدراسة  
العمارة  
الشعبية فى  
«السوية»،  
بمتابعة  
ومشاهدة  
دائمة وعلى  
مدى سنوات  
طويلة

استمرت حتى بداية عملية تهجير النوبيين إلى موطنهم الجديد  
فى كوم أمبو والتي بدأت فى أكتوبر ١٩٦٣.

كانت البداية فى عام ١٩٤١ حينما قام برحلة عبر النيل  
لزيارة قرية «غرب أسوان» التى كان قد هاجر إليها بعض



شامخة بمبانيها  
العالية التى  
طللت أعمارها  
بها مذات السنين  
أمام للعوامل  
الجوية المتغيرة  
فى الواحة على  
مدار الأعوام...  
فاستبدلها أنرياء  
الواحة بالأحجار  
والطوب  
الأسمنتى،  
واستبدلوا تسقيف  
مبانيهم من  
جذوع النخيل

المدعم، أحياناً، بجذوع أشجار الزيتون والجريد... بالخرسانة  
المسلحة، التى لا تتفق مع طبيعة الواحة وطقسها.

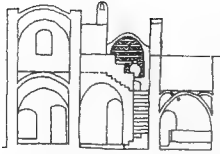
وانعكس هذا الحلم، أيضاً، على المرأة السيوية، فباعوا بلا  
اكتراث حليها التقليدية العتيقة المصنوعة من الفضة والأحجار  
الكريمة... فلم يعد «الأدرم» و«الأغرو» الضاربة فى جذور  
تقاليد وطقوس الزواج فى الواحة لها أية أهمية أو قيمة لديهم.



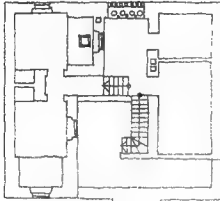
ولم يمسح  
لأنريائها العريقة،  
المحددة الأنواع،  
وأهمها رداؤها  
التقليدى، الفريد  
التصميم، للمتعدد  
الأنواع والخامات  
- قيمة... خاصة  
أردية الزفاف،  
ذات الزخارف  
المطرزة بالحرير  
الملون والمزودة  
بالصندف، والتى  
تصوى مذات  
الوحدات النقيقة  
والفرقية، التى

اندحرت تصميماتها من وحي أشجار النخيل... مصدر الرزق  
الرئيسى للواحة.

وللأسف تبدد «حلم الثراء البترولى»، حينما توقفت أعمال  
التقيب الجادة، لعدم ظهور البترول فى أراضيها.



تقاطع طوى



مسقط الخلى للحدود الطوى

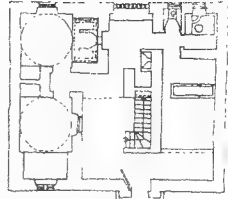
ممن  
الطين،<sup>(١٠)</sup>.

وبعد  
تلك البداية  
انتقل إلى  
تسجيل  
وإدارة  
العمارة

الشعبية في  
كل قرية  
والقوية  
للتجارة  
على مستوى  
النهر وعلى  
امتداد أرض  
الدولة كلها.  
والتي قال  
عن عمارتها  
«قصور يشع  
من طوبها  
الثقافة، من عمل البائكين الأسوانيين»<sup>(١١)</sup>.

الطوبين  
خلال  
مرحلة بناء  
سد أسوان  
ولإجراء  
تعليماته  
المتعاقبة.

يقول  
حسن فتحى  
عن هذه  
القرية في



مسقط الخلى للحدود الأرضي

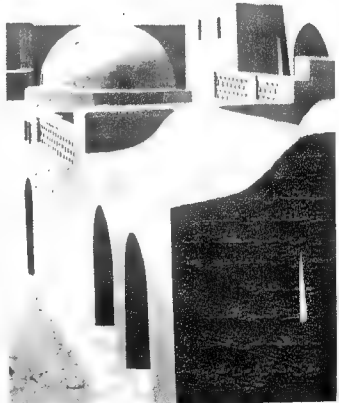
كتابه «عمارة الفقراء»<sup>(٩)</sup> تحت عنوان «الدولة - تكديك قديم  
للتقنية مازال باقياً»:

«..... أدركت أنني قد وجدت ما جئت من أجله،  
كان ذلك عالماً جديداً على... قرية بأكملها من بيوت رحيبة  
جميلة نظيفة ومتجانسة، كل بيت فيها أجمل من البيت  
للثاني، ليس في مصر أياً مما يشبه ذلك... إنها قرية من بلاد  
الأحلام، كل بيت ينلو الآخر سامعاً مرتاحاً مسقوفاً سقفاً  
نظيفاً يقبر من الطوب، وكل منزل مزين على نحو فريد أنيق  
حول المدخل بأشكال المزخرفات الطوبية وحليات بارزة وخطية

(٢٥)

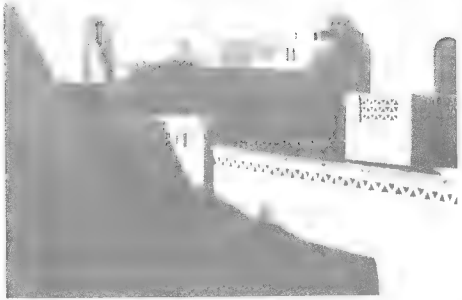
كانت رحلات المعماري (حسن فتحى) إلى الدولة  
ليستهم كثيراً من وحداتها البنائية والمعمارية كالقناب  
والأقبية والمستويات المتنوعة للبناء والمخمرات  
(الشريبات)، وأضاف إليها من النظريات المعمارية  
وحس الفنان المبدع، ليقدّم تجربته الرائدة في قرية  
«القرنة الجديدة» بالبر الغربى للأقصر<sup>(١٢)</sup> - الموضحة  
بعضاً من رسوماتها الهندسية (رسم رقم ١) وصورتها  
أرقام ٢٥ و٢٦ و٢٧<sup>(١٣)</sup>. وذلك في الفترة بين عامي  
١٩٤٦ - ١٩٤٨، والتي قام بوضع تصميمات منازلها  
ومرافقها طبقاً لاحتياجات السكان، وقام، أيضاً،  
بتكليفها بأبدي البائكين الأسوانيين (الطوبين) أنفسهم  
من ضاربي الطوب اللبن وصانعي الأقبية والقناب  
والمخمرات.

وقد كانت هذه التجربة توظيفاً حقيقياً لعناصر  
الإنتاج التشكيلي الشعبى، وهما عنصران الدفع  
والجمال... فاستحق بذلك أن يكون رائداً للفنون  
الشعبية التطبيقية، وهذه التجربة، أيضاً، هي التي نال  
بها تقدير العالم أجمع، قبل أن ينادي جائزة للدولة  
التشجيعية في مجال العمارة، حين منحت هذه الجوائز  
للمرة الأولى في تاريخها عام ١٩٥٨، ثم كانت إحدى





وبعد إجراء عملية  
تسجيل لكم من هذه  
الوحدات من مناطق  
القوة الثلاث، تأكد  
الاكتفاء بأنه يمكن  
توظيف الوحدة الشعبية  
التي كانت تستخدم أصلاً  
في مجال الزخرفة  
الجدارية لتكون في  
مستلزمات المجتمع كله  
خدمة للإنسان في  
مختلف جوانب حياته  
المادة ومتطلباتها.  
وتوصلت إلى أنه في  
مجال الزخرفة (الديكور)



٢٦

يمكن توظيف الوحدات الشعبية في اتجاهين:

الاتجاه الأول: استلزام الوحدات الشعبية التي قام بإنتاجها  
الفنان الشعبي بنفسه في منطقة ما... لإشباع احتياجاته  
والحجور عن معتقداته الخاصة بمحيطه أو مجتمعه... يقوم  
بمعالجة الاستلزام هذه. فنان أكاديمي دارس يكون نتاجها إعادة  
صياغة هذه الوحدات الشعبية لتلائم استخدامات مختلفة في  
مجالات جديدة، من زخرفة وتجميل أدوات ومواد وخامات  
متنوعة تفي باحتياجات الإنسان عامة وتخدم مختلف جوانب

دعائم منحه جائزة الدولة التقديرية في الفنون عام ١٩٦٧.

### • الوحدة الزخرفية الشعبية للنوبة... في نطاق التطبيق

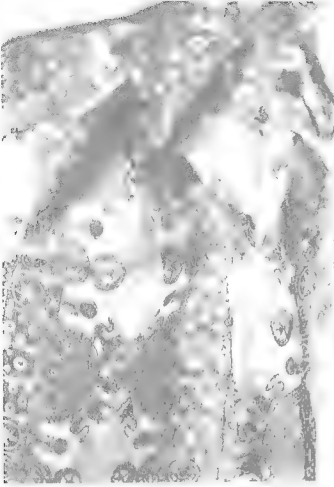
بعد زيارات متعددة لقرية «القرنة الجديدة»، ودراسة كل  
المتاح مما كتب عن تجريتها الفريدة في توظيف الوحدات  
المعمارية الشعبية للنوبة. وبعد مشاهدة مخآنية للمجموعة  
الوحيدة من الجدران التي عرضها الفنان خميس شحاتة<sup>(١٤)</sup>،  
وهي مجموعة أعماله في مجال طباعة الأقمشة، بدرياً،  
بإستخدام الوحدات الشعبية للنوبة (صورة رقم ٢٨)<sup>(١٥)</sup> ضمن

المعرض الذي أقامه  
لمعرض إنتاج الفنانين  
الذين اشتركوا في رحلة  
«العشرين فنان» إلى النوبة  
لتسجيل انطباعاتهم الفنية  
عنها<sup>(١٦)</sup>.

كانت رحلتي الأخيرة  
للنوبة بغرض تسجيل  
وحدات متنوعة من  
زخرفتها الجدارية، وفيها  
كان لقاء محدود الزمن،  
بالمعماري «حسن فتحى»  
على أرضها، تلقيت على  
يديه خلاله تدريباً عملياً  
في أصول التسجيل  
الفوتوغرافي وقواعده.



٢٧



قدر من الصور للفونوجرافية، التي يمكن أن تصبح مرجعاً مهماً للعمارة والزخرفة الجدارية للنوبة، بعد أن يتم تهجير أهلها إلى موطنهم الجديد، وتخفى أرضها إلى الأبد بكل ما تحمل من تراث معماري وزخرفي تحت مياه البحيرة الجديدة المنكورة خلف جسم السد العالي السلاقي وتحول المنطقة إلى تاريخ، تحت مسمى «النوبة القديمة».

وكان التركيز فيها على اختيار قرى محدودة (١٧) تمثل مناطقها الثلاث: «الكلوز والعرب والفديجة»، التي تختلف مدارس الفن التشكيلي في كل منطقة منها عن الأخرى، وتمت التجربة طبقاً للمراحل التالية:

#### المرحلة الأولى:

وهي مرحلة التسجيل، واقتصرت أعمال التصوير الفوتوجرافي بأفلام الأبيض والأسود فقط (١٨) وعلى بعض الرسوم التسجيلية للوحدات التي تم رسمها باليد في مواقعها.

حياته، دون المساس بمعنى هذه الوحدات الشعبية أو مدلولها الذي قصده الفنان الشعبي حين أنتجها.

الاتجاه الثاني: وضع دليل يضم تسجيلات أمينة - صور فوتوجرافية أو رسوم تسجيلية - للوحدات الشعبية بمنطقة محددة يتم تصويرها، أو إضافة أي تأثير، أو انطباع فني من أي نوع لها، لتخدم الإفادة من هذا الدليل؛ بوصفه مرجعاً دائماً يستخدم بواسطة الفنان الشعبي منتج الوحدات الأصلية، وفي الموقع نفسه الذي تم تسجيل الوحدات منه؛ بهدف استمرار هذه الوحدات الشعبية في إنتاجها، حفاظاً على تراثها.

وفي كلتا الحالتين يحتاج العمل في تطبيقهما إلى وجود مصدر أو مرجع أمين للوحدات الشعبية الأصلية.

وال تجربة التي نعرضها ارتبطت بأرض النوبة التي سبق وأن كانت ميداناً لتجربة المعماري «حسن فتحي» الكبيرة - في حقبة الأربعينيات من هذا القرن - في مجال العمارة ... ثم التجربة المحدودة للفنان «خمس شحانة» - في حقبة الستينيات - في مجال طباعة الأقنعة يدوياً.

وقد تمت بتنفيذ هذه التجربة في حقبة الستينيات أيضاً - كتجربة أولى - باقتناع كامل بقيمة الفنون التشكيلية الشعبية للنوبة، وبأهمية تسجيل وحدات من الزخرفة الجدارية لبيوتها قبل غرقها... وبإمكان تطبيق نظرية جديدة - علمية وفنية وعملية - تهدف إلى الإفادة من وحدات هذا الفن تطبيقياً على أوسع نطاق.

لهذا فقد كان استلهامى لتلك الوحدات، انسباً متناسباً... وامتداداً طبيعياً لعملية التسجيل التي أجريتها بنفسى ... ثم كانت المآذج التطبيقية التي قدمتها في عرض هذه النظرية نماذج محددة العدد، رغم أنه كان يمكن - ولازال - أن تتجاوز التطبيقات في تنوعها كل الحدود المتصورة، على أمل أن تنتقل وحدات الفنون التشكيلية الشعبية المصرية - باستلهامها - لفزين كل ألوان ومخططات الإنسان المصري خاصة، والإنسان عامة، في كل جوانبها بحق رفيع المستوى.

#### وضعت التجربة:

- أعمال التسجيل الحايدي.

- الاستلهام الفني والتطبيقات الشخصية.

وكان اختيار أرض «النوبة»، ميداناً لها، يؤكد رغبة صادقة للمشاركة كباحث في تسجيل فنونها التشكيلية الشعبية بأكثر

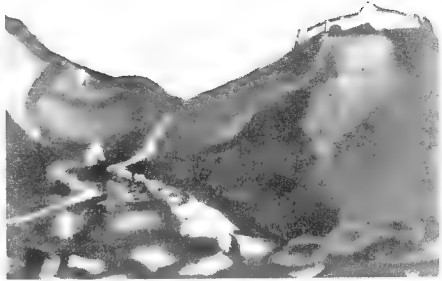
روعة التكوينات وجمال الزخارف أو صوفية المكان، كما حدث في الإنتاج الفني لأعمال الفنانين الآخرين إبراهيم آدم وسيف وانلي، (١٩) (صورة رقم ٢٩)، أو شاركوا في رحلة العشرين فنان الذين أوفدوا إلى الدولة لتسجيل انطباعاتهم الفنية في عام ١٩٦٢.

المرحلة الثانية: وهنا يبدأ الانتهاء الأول الذي أشرنا إليه، وهي مرحلة استلهم الوجدات الشعبية الأصلية وتدرج في الخطوات التالية:

- اختيار واحد من مجالات التطبيق المراد استلهم الوجدات الشعبية من أجلها، وهي مجالات متعددة منها الأقمشة المصنوعة والأقمشة المطبوعة والسجاد والكليم والخزف والصيني والسيراميك ومشغولات الخرز وزخرفة الأثاث الخشبي والزخرفة الجدارية بأنواعها المختلفة والملصقات والأغلفة والمطبوعات ومشغولات الحديد وأدوات المائدة والحلي الفضية والذهبية وغيرها... أي أنها مجالات عريضة ومتشعبة، يمكن أن تشعل الصناعات والفنون كافة.

- اختيار التسجيل الفوتوجرافي أو للرسم التسجيلي (رسم رقم ٢) للوحدة التي يحس الفنان المصمم نجاحها بإحساس ما نحر إمكان استلهامها. ويتلام تكوينها مع طبيعة وبيئة المجال الذي اختير للتطبيق وللخامة أو المادة التي سيتم التنفيذ بها.

رسم رقم ٢٠



وركز التسجيل على أعداد من البوابات والمداخل والواجهات والوحدات الزخرفية الجدارية بأنواعها التي تؤكد الاختلاف الواضح بين كل طابع فني لكل منطقة منها

٣٠



بفرض الإفادة من تنوعها واختلافها في مجالات التطبيق الواسعة.

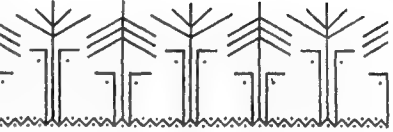
واعتمد التسجيل على القواعد العلمية في النقل الأمين للوحدات موضوع التسجيل، والتزم بالحياد التام والتجرد خلال عملية التصوير الفوتوجرافي أو للرسم... دون إسفاء أية رؤية جمالية أو إضافة أية لمسة فنية من القائم بالتسجيل أو المصور على ما يقوم بتسجيله من وحدات؛ حيث إنها ليست عملية تسجيل لانطباعات فنية تجاه جمال الأبنية أو



## رسم رقم ٣٠



## رسم رقم ٤٠



أعد تصميم طاقم الشاي ذاته باستلهام بعض الوحدات المعمارية للقوية للكنزية، حيث صممت القطع الفردية منه، وهي: حاربات الشاي والمكر واللبن بجوانب مائلة كميدول «البابلون». كما استخدمت لتضليلها أعطية على شكل الأسقف الكنزية المقعبة، وبذلك أوحى بشكل القوية النوبية القديمة (صورة رقم ٣١).

وساعد لون الطاقم على إبراز اللون اللبني المحمر الذي كان يميز لون طمى النيل في زمن الفيضان من كل عام، حتى تحويل مجرى النيل.

وتم استلهام مجموعة الوحدات الزخرفية الجدارية من قرية «السبوع» بمنطقة العرب، والذي يمثل مجموعة مقطوعة من أشجار النخيل (صورة رقم ٣٠) و(رسم رقم ٤)، في زخرفة هذا الطاقم على جوانب للقطع الفردية (صورة رقم ٣١) مع تعديل للنسب لتلائم ارتفاع كل قطعة منها وإيلائها شكل القطعة الدائرية المسطحة كما في أطباق العلوى (صورة رقم ٣٢) أو الأسطوانية كما في فناجين الشاي (صورة رقم ٣٣)، واقتصرت زخرفة أطباق فناجين الشاي على تكرار وحدة ماء النيل لطبيعة استخدامها (صورة رقم ٣٣).

وتم تنفيذ زخارف هذا الطاقم باللون الأبيض.

### (ب) تصميم قلادات من الخزف المائقي:

استخدم قطاع من مجموعة الوحدات ذاتها (رسم رقم ٤) تضم ثلاثاً من أشجار النخيل تمثل نوعين مختلفين منها: نوع

٣١٠



- إنتاج العمل الفني بمراحله المختلفة من تجريد الوحدات الأصلية (رسم رقم ٣) ووضع التصميم الهندسي للوحدات المستلهمة (رسم رقم ٤) بمراعاة الأصول الفنية والتطبيقية التي تلائم نوعية الخامات واحتياجات التنفيذ وما يستلزم ذلك من اختيار الألوان، استكمالاً للعمل الفني والتطبيقي حتى خروجه إلى حيز التنفيذ.

ونقدم في هذا البحث، على سبيل المثال، ثلاثة نماذج تطبيقية مختارة نفذت للمراحل السابقة كافة، تسجيلاً واستلهاماً.

### النموذج الأول:

#### ١ - التسجيل:

(أ) قرية نوبية من منطقة «الكنوز» الشمالية بالنوبة؛ حيث تتوفر للوحدات المعمارية المختلفة، «الأقبية» في الأسقف والمداخل ذات شكل «البابلون» الفرعوني... وغيرها (صورة رقم ١).

(ب) وحدات زخرفية جدارية مكررة كانت تزين واجهة أمامية كاملة لمزقاً من قرية «السبوع» بمنطقة العرب الوسطى من النوبة، طليت الواجهة بكاملها باللطين ورسمت عليها خطوط الوحدات ومساحاتها باللون الأبيض وبطريقة هندسية، وكانت تضم أشكالاً مختلفة لأشجار النخيل فوق شريط متصل يحوي مجموعة من المثلثات المتعكسة تعبر عن مياه النيل (صورة رقم ٣٠).

#### ٢ - التطبيق:

(أ) تصميم طاقم شاي من الخزف

(ب) وحدة زخرفية جدارية مركبة  
مرسومة بلون أبيض رسمت على أحد جدران  
مدخل منزل من «عنية» بمنطقة القديجة  
(صورة رقم ٣٦)، تتكون من رمز للمحمل  
ثلاثي الرؤوس على شكل المثلثات، الأوسط  
حاد الزاوية متساوي الساقين، والجانبيين قائمي  
الزاوية جهة الخارج، يطرؤ الرأس الأوسط منها  
نخلة ثلاثية الجذوع لشكلين من النخيل،  
استخدم نوع منها على الجانبيين والآخر في  
الوسط، ويعلو كل رأس من رؤوس المحمل  
الجانبية (الوحدة مكبرة صورة رقم ٣٨).

٢ - التطبيق: تصميم غلاف أسطوانة  
أغنية فولكلورية نوبية:

تم استلهام هاتين الوجدتين في إعداد  
تصميمين لوجهي غلاف أسطوانة (٣٠)،  
مسجل عليها إحدى الأغنيات الشعبية  
النوبية (٣١)، وهي من أغاني السمر.

وقد وضع إلى جانب التصميم بالوجه  
الأول للغلاف (صورة رقم ٣٩) نص الأغنية  
مكتوباً باللغة العربية ليقراً باللغة النوبية.  
ووضع إلى جانب التصميم بالوجه الثاني  
للفلاف ترجمة الأغنية من اللغة النوبية إلى  
اللغة العربية (صورة رقم ٤٠).

النموذج الثالث:

١ - التسجيل:

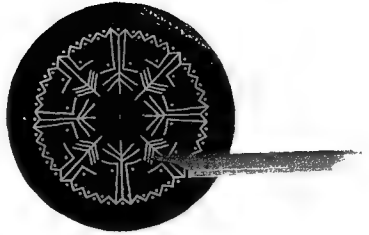
وحدتان من الزخرفة الجدارية مرسومتان  
بالألوان، واحدة على كل جانب من جانبي بوابة متميزة  
لمنزل من قرية «دهميت» بمنطقة الكونز (صورة رقم ٤١)،  
تمثل كل واحدة منها إحدى أشجار النخيل، ويلاحظ وجود  
اختلافات بين تفصيلات كل وحدة منهما عن الأخرى، رغم  
اتفاقهما في أسلوب الرسم بطريقة خطية.

ويبدو السعف فيها قد رسم متوازيًا داخل شكل المعين،  
وأسفل السعف وعلى جانبي الجذع تبدو ثمار البليغ وتكدهي  
النخلة من أسفل بدائرة تمرير عن الأرض (الوحدتان مكبرتان  
صور أرقام ٤٢ و٤٣).

٢ - التطبيق:

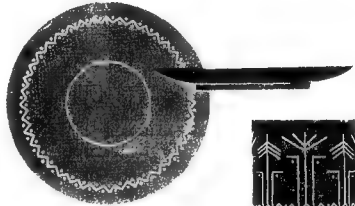
(أ) ملصق سياحي عن النوبة:

تم استلهام هذه الوحدة الشعبية للنخيل في تصميم ملصق  
سياحي عن النوبة، بعد إعادة تشكيلها هندسيًا في حجمين



على الجانبيين ونوع في الوسط، وذلك في تصميم فلابات من

٣٢،



٣٣،



الفرز الحقيق ذات الشرايب للخرزية ونفذت بأربعة ألوان  
(صورة رقم ٣٤).

النموذج الثاني:

١ - التسجيل:

(أ) تكوين زخرفي جداري مركب مرسوم بلون أبيض  
يطو مدخل حجرة تفتح على حوض سمائي مم منزل من  
«عنية» بمنطقة القديجة الجنوبية (صورة رقم ٣٥)، يتكون من  
صفوف أفقية من الوحدات الهندسية المألوفة في التراث  
الشعبي بمختلف أنحاء العالم - الصف السفلي من وحدات  
المعين يعلوها صف من وحدات ذات زوايا، والصف العلوي  
من المعينات أرضاً، ثم مجموعة خطوط رأسية يطوها خطوط  
مائلة متعكسة وفوقها، في النهاية، مساحات لدوائر بيضاء  
(الوحدة مكبرة صورة رقم ٣٦).



#### (ب) قلادة من الخرز الدقيق :

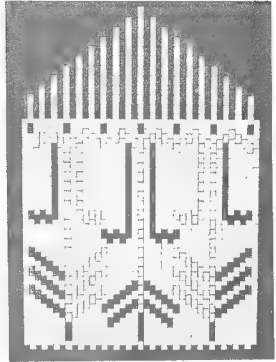
استخدمت هذه الوحدة الفردية للخليل نفسها في تصميم قلادة من الخرز الدقيق ذي الشرايب الخرزية وبأربعة ألوان، وروعي فيها استخدام النائكة الخطية السفلية الموجودة في الوحدة اللوية الأصلية (صورة رقم ٤٥).

#### (ج) في أغراض أخرى :

أعدت هذه الوحدة للاستخدام التكرارى في كثير من الأغراض مثل طباعة الأقمشة أو الورق... إلخ (صورة رقم ٤٦).

وينصح من هذه النماذج التطبيقية التي تم استلهاً وحداتها من الوحدات الزخرفية الجدارية التي تم تسجيلها من اللوية القديمة، وعمارتها، طبيعة اختلاف الشكل النهائي للوحدة الواحدة باختلاف استخدامها، طبقاً للخامة والمواد المنفذة بها.

وبنظرة شاملة إلى هذه التجربة التي عرضناها، نجد أن التطبيق فيها لا يحتاج إلى إمكانات، بقدر ما يحتاج من أولى الأمر. وهم في هذا المجال رجال الصناعة - إلى اقتناع بأن مصر بلد خصب، وأن الوحدة الشعبية المصرية - المعروفة والمدروسة على مستوى العالم - يمكن أن تتحول إلى مصدر أكيد ومضمون لأراج صناعاتهم التي يمكن أن تسهم الوحدة



مختلفين، مع إضافة صورة فوتوجرافية لإحدى الواجهات لمنزل من «دمصيت»، أيضاً، من اللوية القديمة (صورة رقم ٤٤).





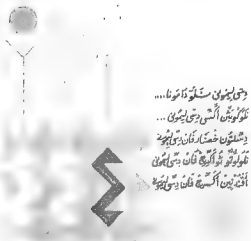
## الاتجاه الثاني

أطلن الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة القديمة:

حيثما تقرر تهجير النوبيين نهائياً من أراضهم الأصلية، أسندت عملية التهجير هذه إلى وزارة الشؤون الاجتماعية - ولضخامة العمل وضيق الوقت - ركزت هذه الوزارة كل اهتماماتها على حصر المساكن والممتلكات في الوطن الأصلي، لتقدير التعويض للأهالي عليها، وعلى متابعة



الشعبية فيه داخلياً في مصر، وخارجياً في كل أنحاء العالم، فهي كلز حقيقي في حاجة إلى إعادة اكتشافه... وما أوجونا، نحن المصريين ورجال الصناعة معاً إلى القيام بإعادة هذا الاكتشاف واستثماره.

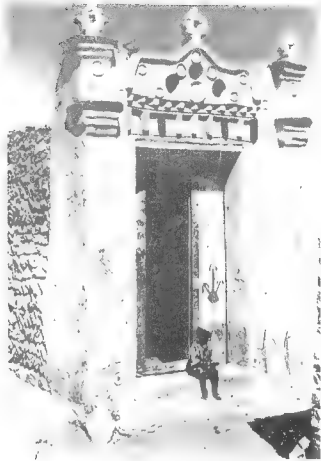


الشركات المكلفة بالبناء في قرى التهجير في كوم امبو، وعلى إجراء التعاقدات لنقل التوبيين بأسرهم ونقلاتهم وحولاناتهم بالبوخر الثقلية من نجوعهم وقراهم إلى مبياء «الشلال»، ثم بالسيارات إلى مساكنهم بالقرى الجديدة.

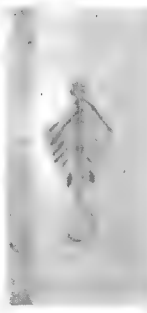
ولم تول الوزارة أى اهتمام بترائهم وإنتاجهم المتميز الذى كان على أرضهم الأصلية، ومستقبل هذا التراث وذلك الإنتاج بعد انتقالهم إلى الأرض الجديدة، رغم أن نشاط هذه الوزارة يمتد إلى رعايتهم اجتماعياً وتنميتهم اقتصادياً بعد تهجيرهم إلى موطنهم الجديد، عن طريق مشروع الأسر المنتجة. لكن هذا المشروع لا يراعى غير الجانب الاقتصادية، ويحدد على استخدام (كتالوجات) تضم تصميمات أجنبية لتخفيض المشغولات اليدوية، كان أغلبها من الدول الشرقية. هذا بالإضافة إلى ما قام به موظفو «الصناعات الريفية والبيئية» بالوزارة تحت مسمى «تطوير الإنتاج»، وقد جاء فى الكتاب الذى أصدرته الوزارة بعد التهجير مباشرة<sup>(٢٧)</sup>: «... وكذلك تقوم السيدات بالمنطقة بإنتاج بعض المشغولات التى تستعمل فى الملابس والزينة والتى يدخل التطريز والخرز، أساساً، فى صناعتها مثل الطواقي التى يلبسها الرجال، والكتشاخ التى تزين بها السيدات شعرهن، والمراوح من الخرز التى تستخدم لتزيين جدران المنزل، وجميع هذه المشغولات تعمل بطريقة تلقائية متوارثة، ويعتمد فى زخرفتها على نقوش لا تخرج عن بعض الأشكال الهندسية والهرمية أو الرسوم المسبوحة من البيئة المحلية وبألوان متباينة تعيل إلى الألوان الصارخة والفاقة.

ولما كان تسويق هذه المنتجات يقتصر، حالياً، على البيئة المحلية، وأحياناً على بعض تجار مدينة أسوان، حيث تباع للمصنعين الأجانب؛ لذلك قامت البعثة بدراسة بعض المنتجات لاستخلاص أسس تطويرها، وذلك باستحداث مشغولات تحمل الطابع الفنى المميز نفسه الذى اشتهرت به هذه المنطقة وتختلف فى استعمالاتها بما يلائم الحياة فى المدن، مما يعطيها سعراً أعلى ويفتح أبواباً جديدة للتسويق يضمن استمرار تشغيل الأيدي العاملة فى هذه الصناعات، وبالتالي زيادة دخول الأسر....».

كان التطوير الذى تم: إنتاج (شطط للسيدات ويرانيط) من الخوص وإنتاج أحزمة للسيدات بالخرز أو سبور (للصنادل أو الشباشب) وتعويل



٤١

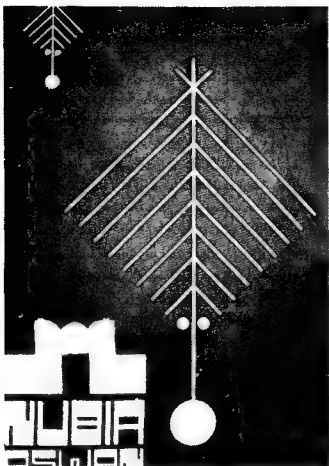


٤٣



٤٢





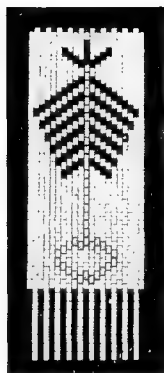
٤٤٤

المراوح إلى (شظ) سهرة للسيدات، وفي تطوير الطواقي عن طريق رسم مناظر فرعونية عليها واستخدم هذه الرسوم في وجوه (المخدرات)، وتحويل الطواقي القماش إلى أشرطة من (الستان) لعمل الباقات والأساور (للفساتين والبلوزات) ... إلخ.

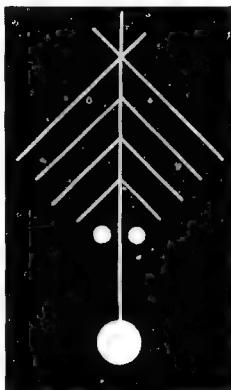
هكذا طورت وزارة للشئون الاجتماعية الصناعات الشعبية في النوبة ... والكتاب المذكور يضم الكثير من هذه الإنجازات.

وهكذا كان الطابع الفني المميز لإنتاج النوبيين، في مجال هذه الصناعات من مشغولات الخرز والإبرة والخصص وغيره، مهدداً بالاندثار تماماً في الموطن الجديد.

ولحساساً بخطورة هذا الموقف، فقد تقدمت إلى «مصلحة الاستعلامات» بمشروع إعداد دليل مرسوم أطلقت عليه اسم «أطلس الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة القديمة»، مستعيراً اسم «أطلس» باعتبار أن هذه الوحدات ترتبط بالأمثلة في النوبة القديمة، ليضم جميعاً للوحدات الزخرفية التي كانت تستخدم في المشغولات والصناعات والعمارة والزخرفة الجدارية في كل قرية من قرى النوبة القديمة ... دهميت

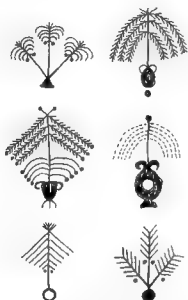


٤٥١

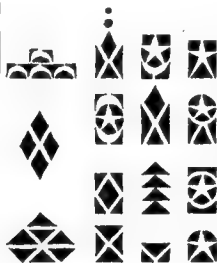


٤٤٦

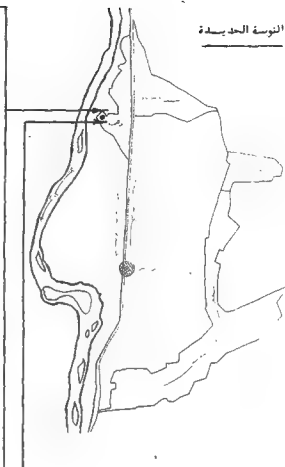
نماذج من "أطلس الوحدات الزغربية"  
الشعبية للنوثة القديمة" - من قسمة  
"دميت" - منطقة الكنوز.



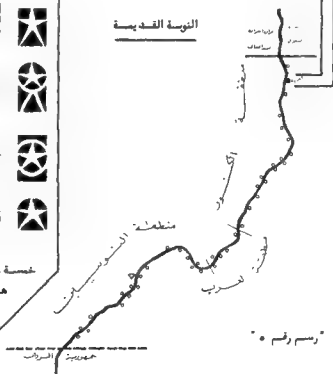
سنة رسوم تسجيلية لوحات تشمل  
أشجار النخيل من قرية "دهميتا"  
بالنوبة القديمة



خمسـة عشر رسم تصـجيلي لـوحـدات  
هندسية مركبة من قـربـسـة  
"دهيت" بالنسبة القديمة



## النوعية القديمة



مثلاً... براد استمرار استخدامها في قرية «دهميت» بالنوبة الجديدة، يسكنها الأصليون أنفسهم، مع احتمال أنه حتى في أسوأ الظروف وإذا ما حدث اختلاط بين الوحدات الزخرفية لقريّة مع أخرى من منطقة واحدة من مناطق النوبة الثلاث فإن يؤثر هذا الاختلاط على تراث النوبة.

حتى وإن اختلطت وحدات أية منطقة منها مع وحدات منطقة أخرى... فهي ليست غريبة أو بعيدة عنها، وإنما كانت كلها وحدات في إطار تراث النوبة، بعد أن صناع أمل احتفاظ العمارة والزخرفة الجدارية لكل منطقة منها بطابعها، حيث صممت المنازل بطريقة تبعد تماماً عن طبيعة المنازل في النوبة القديمة.

والحقيقة أن مصلحة الاستعلامات لم تكونَ آنذاك عن تشجيع هذا المشروع وتدعيمه وإجراء الاتصالات اللازمة بوزارة الشؤون الاجتماعية وتقديم كافة الإمكانيات اللازمة لإعداده وتنفيذه.

ويوضح (رسم رقم ٥) فكرة هذا الدليل مطبقاً على عدد من الوحدات الزخرفية المتنوعة المختارة من قرية «دهميت» ثاني قرى منطقة الكنوز بالنوبة القديمة؛ لتكون مرجحاً لإنتاج اللوبيين في قرية «دهميت»، ذاتها بعد انتقائها إلى النوبة الجديدة في كوم أمبو، وقد اقتصر على الزخرفة الجدارية من الوحدات المرسومة أو التي نقلت عن وحدات معمارية بارزة وغائبة.

غير أن عدم وعي المسؤولين بالشؤون الاجتماعية بأهمية هذا التراث، وعدم اقتناعهم بفكرة إعداد هذا الدليل أو استخدامه في قرى النوبة الجديدة، أدى إلى توقف تنفيذه أو استكمالها، والنتيجة استمرار إنتاج اللوبيين لمشفولاتهم وصناعاتهم موجهاً بما يسمى «تطوير الإنتاج» الذي عرضناه، فيما سبق، بالاعتماد على كل ما هو غريب وبعيد عن تراث النوبة، فلم يعد إنتاجهم الحالي يحمل أي أثر لهذا التراث، ومع مرور الزمن أصبح، في النهاية، إنتاجاً تجارياً بحثاً يحمل صفات الغش والطمع ولا يمت إلى تراث النوبة وخصائصها بأية صلة.

### ● مستقبل «واحة سيوة»

لقد أوضحنا، فيما سبق، أن أهالي «واحة سيوة» قد بددوا كل ثروته التراثية، أو على أفضل الفروض وأكثرها نقولاً... غالبية هذا التراث، وكان وراء تأثير الأزياء التقليدية للمرأة وحليها، في هذه المرحلة الأخيرة - إلى جانب العوامل الداخلية الذاتية - عوامل أخرى خارجية، منها وجود بعض الأجانب الذين استولطوا الواحة - لأسباب مجهولة - استغلوا إجادتهم لغتها الخاصة للتأثير على نساء الواحة بوجه خاص، فقاموا

بجمع كثير من قطع هذه الثروة الشعبية الموروثة بغرض تصديرها وبيعها إلى متاحف الخارج وغيرها، وشارك أيضاً بعض المصريين في تغيير كثير من ملامح هذا التراث العريق بإنتاجه لأغراض تجارية بحثة، سواء لبيعها إلى المصريين أو السائحين في مصر أو لبيعها في الخارج، وهي أغراض لا علاقة لها بالتراث، وليس من بينها المحافظة عليه.

بل إن من أغرب الظواهر الأخيرة.... أن قرية «كرداسة» بمحافظة الجيزة، كانت توارث فيها بعض العائلات، منذ مئات السنين، نسج الأقمشة يدوياً لأنواع من تلك التي كان نساء الواحة يحتجنها في إعداد بعض من أزيائهن، وكانت هذه العائلات تتولى تصدير هذه الأقمشة إلى الواحة.

لقد توقفت «كرداسة» تماماً عن إنتاج هذه الأنسجة، وأيضاً تحول بعض تجار هذه القرية حالياً إلى تجميع الأزياء التقليدية القديمة بكافة أنواعها، بشرائها من الأهالي لبيعها إلى السائحين من زائري كرداسة، بأثمان باهظة.

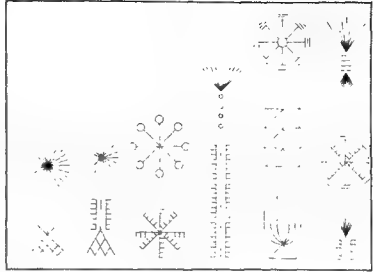
لكن رغم كل هذه المؤثرات، هناك جزء يسير من تراثها الشعبي لازال باقياً في الواحة، عدد من لم يتأثروا بكل عوامل الإغراء المادي، أو لازالوا يصرون على الاحتفاظ بشيء من تراثها القديم.

ولما كانت الزخرفة الجدارية في «النوبة القديمة» هي أهم كنز للوحدات الزخرفية فيها... فإن كنزها الوحيد في «سيوة»، يكمن في أزياء المرأة بمختلف أنواعها وأشكالها وأغراضها، خاصة أردية الزفاف، التي كانت ولا زالت أول أهداف جامعي تراثها إنتاج لتصديره إلى الخارج.

لهذا فإن الواحة، الآن، في حاجة إلى تضافر كل جهود الهيئات الثقافية والعلمية التي تعنى بالمصفاة على التراث الشعبي، للعمل على سرعة إعداد دراسة شاملة لما بقي من هذا التراث، قبل فوات الأوان، ويعد تعرضها لذلك الزحف المدني الشرس، وعلى مدى زائد عن ربع قرن.

وإذا كان الأمل في استمرار أسلوب العمارة التقليدي القديم في سيوة - بحوايط «الكورشيف» وسقوف جذوع النخيل وجريدته - قد أصبح غير ممكن، لغبر فقراء الواحة - فإن ما يجب أن يهتم به هذه الدراسة، هي أزياء المرأة بالتحديد في «واحة سيوة» و«قارة أم الصفيح»<sup>(١٣)</sup>، وهي التي كانت، إلى عهد قريب، إحدى المتاحف الحية النادرة في التراث الشعبي في العالم واستمرت بأسلوب حياتها الخاصة قروناً طويلة.

والدراسة المقترحة، دراسة تسجيلية بكافة وسائل التصوير الفوتوغرافي المتاحه تنتهي بإعداد أرشيف تسجيلي كامل بالصور الملونة والرسم، يمكن أن يكون مرجحاً للواحة في استمرار إنتاج أزيائها التقليدية المتميزة بصميماتها الأصلية



السقرر أن تدخل هذه المادة في برنامج الدراسة الأساسية لكليات الفنون الزمنية والتشكيلية جميعاً.. وستصبح الفنون الشعبية موضوعاً مستقلاً من موضوعات الدراسة المسجلة في برنامج الكليات والمعاهد الفنية، وهذا يعنى الوعي بحاجة المشكّلين بالفنون إلى التأثيرات الشعبية؛ ويلاحظونها ويسجلونها ويستعملونها بها في إبداعاتهم. كما يكلف الطلاب أن يجعلوها من الموضوعات المستخلصة لتكون الرسالة أو المشروع الذى يتقدمون به فى الامتحانات النهائية... ولكن قرار مجلس عمداء الكليات هذا لم يبر للور ولم يطبق لأسباب غير مغللة أو واضحة.

وبعد سنوات طويلة قامت هذه الكليات - حين طبقت عليها لائحة الجامعات - بتدريس مادة «الفنون الشعبية» فى نطاق محدود ضمن الدراسات التمهيديّة لطلاب الدراسات العليا بها. ثم كان قرار إنشاء «المعهد العالى للفنون الشعبية» بأكاديمية الفنون فى عام ١٩٨٢ أهم خطوة لتأصيل هذه الفنون والاعتراف بأهمية دراستها أكاديمياً.

ونظراً لأهمية جانب الإفادة من الفنون الشعبية خاصة التشكيلية منها فى مجالات الحياة العامة فقد تم تقديم اقتراح فى عام ١٩٩٤ بتدريس مادة جديدة لطلاب «المعهد العالى للفنون الشعبية» بأكاديمية الفنون، تولى هذه المادة بإوصاف أساليب الإفادة من التسجيلات الميدانية للفنون الشعبية فى بعض فروعها، كالفنون التشكيلية وجوانب الثقافة المادية الأخرى فى إنتاج أعمال تطبيقية، تستوحى هذه الفنون، وتلبى مختلف احتياجات الحياة العامة فى مصر... بالرجوع إلى بعض التجارب المصرية السابقة والرائدة فى هذا المجال كأعمال المصايرى، حسن فتحى، فى مجال العمارة وآخرين فى مجالات متعددة أخرى، والتي سبق الإشارة إليها فى هذا البحث.

إن الحاجة ماسة اليوم، بل أكثر من أى يوم مضى، والفنون الشعبية تواجه الانتشار وفقد التميز والهوية إلى أن يعود للعمل الجاد لتدريس مادة «الدراسات التطبيقية للفنون الشعبية» أو طبقاً للمصطلح الجديد «الفولكلور التطبيقي» فى الكليات والمعاهد الفنية وأكاديمية الفنون، بمناهج وأفية ومادية، وأن تتم الاستعانة بالمختصين فى هذا المجال لوضع مناهجها العامة والمختصة بما يتلائم والموقع الجغرافى لكل كلية أو معهد منها، وذلك فى محاولة أخيرة للتعريف بهذه الفنون وأهميتها وأساليب الإفادة منها والعمل على الحفاظ على مابقى منها إلى يومنا هذا.

المثورة والعودة بها إلى ما كانت عليه (رسم رقم ٦) قبل أن يصيبها التحريف فى وحدتها الزخرفية وإضافة خامات جديدة لا علاقة لها بأنماذجهم الأصلية (١٢)، وهو ما لم نستطع تحقيقه من قبل مع التربين فى «النوعية الجديدة».

إن أريد المرأة فى سيرة يمكن أن تصبح مصدراً اقتصادياً فعلاً لسكان الواحة، إلى جانب كونها عنصرًا تراثياً ثقافياً لمصر كلها... بإنشاء مركز ثقافى وحرفى لإنتاج هذه الأزياء فى سيرة يواكب عملية التسجيل وإعداد المرجع المصور المشار إليه، ليتم إنتاجها ثم تسويقها داخل مصر وخارجها بمعرفة أجهزة التسويق الثقافية، بإقامة المعارض بهذا الإنتاج وبيع معروضاتها فى الداخل وفى الخارج.

ولعل خطوة الدراسة هذه لا بد وأن يواكبها تنمية ثقافية لتوعية المواطنين فى الواحة نحو تراثهم وأهمية المحافظة عليه واستمراره، ولن يكون أولى بهذا العمل الثقافى الاقتصادى غير «مندوق التنمية الثقافية، بوزارة الثقافة».

## ● الحاجة إلى تدريس مادة «الفولكلور التطبيقي»

خلال عام ١٩٩٤ أقر مجلس عمداء كليات الفنون، الذى كان قائماً آنذاك، ويضم عمداء كليات الفنون الجميلة بالقاهرة والإسكندرية وكلية الفنون التطبيقية - تدريس مادة «الفنون الشعبية» لطلاب هذه الكليات.

وفى العدد الأول من مجلة «الفنون للشعبية»، الصادر فى يناير ١٩٦٥، نشرت المجلة تطبيقاً مقالاً على هذا القرار تحت عنوان «الفولكلور وكليات الفنون»، جاء فيه: «... لقد أصبح من

## الهوامش والمراجع

- (١) المعرض هو «معرض للفنون، والفنان هو مخمس شحاتة».
- (٢) الدراسة كانت مشروعاً لدبل درجة البكالوريوس في كلية للفنون الجميلة بالإسكندرية، وموضوعها «تصميمات زخرفية من وهي للفنية في إعداد فندق النورية المائمه، وقسمها للباحث إلى قسم الديكور بها، وحاز على تقدير «الامتياز».
- (٣) المعهد هو «المعهد العالي للفنون الشعبية، بأكاديمية الفنون، والاقتراح قدمه الباحث أيضاً».
- (٤) سد أسرار: هو ما يعرف باسم «مزان لسان»، وكان واحداً من المنشآت الكبرى من نوعها في العالم حين إنشائه، وكان الهدف من تنظيمه لدراسة والتحكم في الكميات المنصرفة من المياه المغزونة خلفه بين كل فيضان وآخر وعلى مدار العام، أنشئ في الفترة بين عامي ١٨٩٨ و١٩٠٢، وبني من كتل من الجرانيت بارتفاع ٤٠ متراً وبمسك ٣٠ متراً عند اللقاع و٧ أمتار عند القمة، وجرت تخطيطه الأولى بين عامي ١٩٠٧ و١٩١٢ بارتفاع خمسة أمتار وجرت تخطيطه الثانية بين عامي ١٩٢٩ و١٩٣٣ بارتفاع خمسة أمتار ونصف.
- (٥) الراجحان المسجلان في صحر أرقام ١٢ و١٣، من قرية «دهموت» بمنطقة الكفور، وهما ابوابي ملزبين متجاورين لأخوين، نفذاً بيد بناء وفنان واحد... لذا ظهرتا برح فنية واحدة وإن اختلفتا في التكوين المعماري للواجهات والرحلات الزخرفية التي نزلها.
- (٦) تبلغ عدد المراجع الأجنبية التي صدرت عن «رواية سيوة»، ما يزيد عن مائة وستين مرجحاً معظمها باللغة الألمانية، وصدر كتاب واحد باللغة العربية هو «رواية آمون، لمحمد الطلح، وكذا، وصدر عام ١٩٤٩، كما صدرت في عام ١٩٩٣ ترجمة لكتيب الأتاري د. أحمد فخرى، الذي صدر بالإنجليزية عام ١٩٧٣ بعنوان «رواية سيوة».
- (٧) اللغة لسورية: لغة بريرية الأصل، مطروقة فقط ولا أبجدية لها ولا يتحدثها غير سكان الرواية إلى جانب اللغة العربية. وعصراً تغير اللغة العربية في مصر هناك ثلاث لغات: لغتان تروبيتان للكفور والفديبة والثالثة اللغة لسورية وكلها لغات مطروقة فقط.
- (٨) المعماري «حسن فتحي» (١٩٠٠ - ١٩٨٩).
- دبلوم العمارة من مدرسة الفنون التطبيقية (١٩٢٦).
- أساذ العمارة بمدرسة الفنون الجميلة العليا (١٩٣٠ - ١٩٤٦).
- قام بتصميم وتنفيذ قرية «القرية الجديدة»، بالنزح الفري للأصغر (١٩٤٦ - ١٩٤٨).
- عاد لتكية الفنون الجميلة بالقاهرة رئيساً لقسم العمارة بها (١٩٥٣ - ١٩٥٧).
- حصل على جائزة الدولة للتشجيع في العمارة عن «قرية القرية الجديدة» (١٩٥٨).
- حصل على وسام العلوم والفنون (١٩٥٩).
- حصل على جائزة الدولة التقديرية في الفنون (١٩٦٧).
- أعد للمشروع الإرشادي لقرية «باريس» بالوحدات الخارجية (١٩٧٠).
- حصل على وسام الجمهورية (١٩٨٠).
- نفذ قرية «دار الإسلام» بفويمسكوم بالولايات المتحدة الأمريكية (١٩٨٠).
- حصل على جائزة أحسن معماري في العالم في استخدام الحمامات السحلية من الاتحاد الدولي للبناء (١٩٨٧).
- اختبر بعد وفاته ضمن أربع شخصيات مصرية من ألف شخص ألقوا في القرن العشرين - في السجل الذي أصدرته مجلة «الصدى» تايمز، البريطانية (١٩٩٣).
- (٩) كتاب «عمارة القفر»، نشر أصلاً عام ١٩٦٩ تحت عنوان «قصة قريتين»، عن وزارة الإرشاد القومي، ثم نشر باسم «العمارة للقفر» بالإنجليزية عام ١٩٧٣ عن جامعة شيكاغو، ثم عام ١٩٨٩ بالإنجليزية أيضاً عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ونشر مرجحاً باللغة العربية عام ١٩٩١.
- (١٠) «عمارة القفر»، تأليف حسن فتحي، ترجمة د. مصطفى فهمي، مطبوعات كتاب اليوم، العدد السادس، ١٩٩١، ص ٢٤.
- (١١) «من وهي بلاد النوبة»، المهندس حسن فتحي، مجلة «المجلة»، عدد ٦٦، يوليو ١٩٦٢، ص ٧٣.
- (١٢) قرية «القرية الجديدة»، هي القرية التي كتلت مصلحة الآثار المصرية للمصري حسن فتحي بخططيها وتصميم وحداتها وتنفيذها لنقل أهالي «القرية» الذين يعيشون فوق مناطق أثرية، وكانوا يقومون بنهب آثارها وتهريبها، وقام ببناء جميع وحداتها بالطوب اللبن وبواسطة البنائين الأسوتيين (التربيين) في الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٨.
- (١٣) الصور أرقام ٢٥ و ٢٦ و ٢٧، نقلاً عن كتاب «الفن المعاصر في مصر»، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٤. وقد صدر ثلاث لغات هي العربية والفرنسية والإنجليزية. وهذه الصور من تصوير الفنان عبدالفتاح حيد.

- (١٤) الفنان محمد خميس شحاتة (١٩١٨).
- تخرج في مدرسة للفنون التطبيقية (١٩٣٩) وفي معهد التربية الفنية (١٩٤١).
- عمل بتدريس التربية الفنية في جميع المراحل، وأعيد للعمل مفتشاً للتربية الفنية بالكويت (١٩٥٣ - ١٩٥٨).
- عين عضواً باللجنة الدائمة للفنون الشعبية بالكويت (١٩٥٦ - ١٩٥٨).
- أشرف على بحوث الفنون التشكيلية بيت السلاوي بالقاهرة (١٩٥٩ - ١٩٧٨).
- شارك في رحلة الشطرين فان إلى النوبة وفي معرضها (١٩٦٢).
- عضو مؤسس لجمعية الفن والحياة وجمعية الفنون الشعبية.
- (١٥) الصورة رقم ٢٨، من تصوير الفنان عبدالفتاح عيد، نقل عن كتاب «الفن المعاصر في مصر» - مرجع سابق.
- (١٦) «رحلة الشطرين فان»: جرت بدعوة من الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومي الأسبق، لشطرين فاناً تشكيليًا من مختلف التخصصات والاتجاهات، في مارس ١٩٦٢، لزيارة منطقة النوبة لتسجيل انطباعاتهم الفنية عليها ولمدة اثني عشر يوماً على ظهر الباخرة «الدكة» التابعة لمصلحة الآثار.
- وقد أقيم معرض لأعمالهم تحت اسم «معرض النوبة»، عرض بوكالة الفنون بالقاهرة في يولية ١٩٦٢ وفي متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية في أغسطس ١٩٦٢.
- (١٧) تم اختيار القرى لتكون مئة مناطق النوبة الثلاث، من أقصى شمال قرى الكتوز «داود ودميت»، وأول قرى العرب في الوسط «السبورج»، ومن أقصى جنوب قرى القديجة «قسطل وأندنان»، بالإضافة إلى العاصمة الإدارية للنوبة «عليبة».
- ويمكن معرفة مواقع قرى «دميت والسبورج وأندنان» من خريطة النوبة القديمة الواردة بأرل للبحث، وهي القرى التي جاءت للصورة رقم ٣٠، إلى رقم ١٤، منها.
- (١٨) جرت رحلة التسجيل كاملة على نفقة الباحث الخاصة، والتي بدأت من مقر إقامته بالإسكندرية، بما توفر له من الإمكانات وقها وفي زمن محدد؛ حيث كان لا يزال طالباً بكلوريوس للفنون الجميلة.
- (١٩) في عام ١٩٥٩ دعا الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومي الأسبق فاناً الإسكندرية الأخوين «سيف وأحمد وانلي» إلى رحلة لزيارة النوبة لتسجيل انطباعاتهم الفنية عنها، وقد ضم بعض أعمالهم في هذه الرحلة إلى معرض النوبة الذي أقيم عام ١٩٦٢.
- (٢٠) لم تكن شرائط الكاسيت قد ظهرت في مصر بعد مرحلة تنفيذ هذه التجربة وكان للشائع الأسطوانات إلى جانب شرائط التسجيل الصوتي (البكر).
- (٢١) أغنية «دسي ليوموني»، من أغاني السمر، مدونة بدورية مركز الفنون الشعبية، العدد الثاني، أغسطس ١٩٦٠، ص ١٣٠. ومسجلة على الشريط رقم ٣٥، قطعة رقم ٣ بالمركز.
- (٢٢) «تهجير أهالي النوبة»، (١٨ أكتوبر ١٩٦٣ - ٣٠ يولية ١٩٦٤)، وزارة الشؤون الاجتماعية، دار ومطابع الشعب.
- (٢٣) قارة أم الصغير: وتسمى «الجار»، تبعد ١٣٥ كيلومتراً في اتجاه الشمال الشرقي من مدينة سيوة، وتقع على حافة منخفض الضار وكانت تقوم هذه القرية فوق منضبة مرتفعة مبنية على شكل القلعة (صورة رقم ٢٠)، قل أن يهجرها أهلها ويبنون مساكنهم الجديدة على الأرض للمنضبة المحيطة بها، عدد سكانها يكاد يكون ثابتاً ويبلغون حوالي ٥٠٠ نسمة، وهم سمر البشرية ويتكلمون اللغة السيوية، ويحيط بالمنضبة عدد قليل من أشجار النخيل والزيون وعود مياهما ملحبة، وقد نشرت أنباء حديثة عن تفجر عين قوية التدفق من المياه الطبيعية المنبثة بجانيها.
- لزيد من العظومات يمكن مراجعة «قارة أم الصغير»، جردت عبدالحميد يوسف، مجلة «الفنون الشعبية»، عدد ١٣، يونيو ١٩٧٠.
- (٢٤) ظهرت في الأسواق مؤخرًا بطاقات مياحية - نشر ليرت ولاندروك - من تصوير ليوناردو لويولدو أحد الأجانب المستوطنين في سيوة، تبدو في إحدى هذه البطاقات، قارة تزدري رداء زفاف وعلى رأسها شال «طرققت»، مزين بزخارف منفذة ببعض الوحدات البطرزة بالحرير إلى جانب زخارف أخرى جديدة للتصميم منفذة بغامة (الترن)، و(الترن) وللزخارف المنفذة به دخلان تماماً على أزياء المرأة في سيوة.
- ( = ) جميع الصور الواردة بهذا البحث من تصوير الباحث، باستثناء ما ورد ذكره مضمراً إلى مصوريها ومصدرها.

# نزاع الفن الإفريقي واللوروني

د. عز الدين إسماعيل أحمد

الأصانة هي أكثر خصائص الفن الإفريقي وضوحاً، وهي من أهم مميزاته وخصائصه، والفنون الإفريقية، بوجه عام، صريحة صادقة بعيدة عن الافتعال والتكلف، وهي حرة، منطقية، بسيطة، بعيدة عن التعقيد، وقد كان ذلك من الأسباب التي من أجلها اهتم العالم الغربي بالفن الإفريقي بأشكاله المختلفة، من فنون تشكيلية أو تعبيرية، في أوائل هذا القرن، بعد ما وصل الفن الغربي في أواخر القرن الماضي إلى أكثر من الضعف والسطحية وإلى التكلف والتركيز على التواحي الصناعية فيه على حساب المضمون الذي فقد العمق وعطافة الابتكار.

اهتم فنانو ونقاد العالم الغربي بما أسماه بـ «الفن الزنجي»، لما يتميز به من خصائص يشترك فيها مع تلك الفنون البدائية القديمة؛ خصائص كان يفتقدها الفن الغربي وقتئذ وفي أشد الحاجة إليها، ففي إسبانيا اكتشفت كهوف التامبرا عام ١٨٨٠، ثم عثر في فرنسا بعد ذلك بسبعة عشر عاماً على كهوف «لاسكو»، وعلى جدران هذه الكهوف أعمال تصوير أخذت من اهتمام نقاد العالم الغربي وفنانيه ما كان كافياً لأن يوجه الفنان توجيهاً جديداً وأن يشجعه هذا التوجيه على الهرب من التقاليد الفنية البالية التي لم يكن يرضى عنها الفنان أو المتذوق حينذاك.

أدت محلة الفن الغربي، وقما اكتشفت تلك الكهوف، إلى البحث عن نمط فني جديد يعتمد على البحث أكثر مما يعتمد على التقاليد الفنية الموروثة، فذهب بعض فنانى القرن التاسع

كان الفنان الغربي، في أواخر القرن التاسع عشر، أمام أمرين فرضا عليه طبيعة فنه وأسلوبه؛ فقد كان عليه إما أن يخدم طبقة رأس المال الصاعدة بأن تمد يده إلى أساليب الصناعة من حيث أشكال منتجاتها، وأن يترك بمسواه الفني إلى الحقل التجارى أو أن يعيش منعزلاً بعيداً عن مجتمعه في «برج عاجي»، بعدما اندثرت طبقة الإقطاع التي كان يقوم على خدمتها، والتي لم تكن ترجو من الفنان غير أعمال تزيين جدران القصور ولا تنسم بمق الموضوع، أو صور شخصية لا تتميز بغير المحاكاة الرخيصة؛ فلم يكن الفنان، إذن، راضياً عن عمله في تلك الفترة التي كان يمر فيها الفن الغربي، عامة بمحنة، نتيجة لطبيعة الدوافع التي أدت إليه، وللأغراض التي كان الفنان مضطراً إلى تحقيقها، وكذلك كانت استجابة المتذوق لعمله فائرة غير مشجعة.

الزنجى، وفن الأطفال، والفنون البدائية، وبعض الفنون الشرقية القديمة بوجه عام.

وكان من بينهم المصور فرانتز مارك الذى اقتفى أثر المصورين الوحشيين فأفاد من أنوارهم ومن اهتمامهم بالفنون البدائية، ثم للمصور التصويرى كاندنسكى «الروسى الأصل، والذى تعمل أعماله نتيجة أبحاثه عن خصائص اللون والخط من الناحية النفسية والانفعالية، وهى أبحاث أوحى بها الفن الإفريقى فى تلك الفترة. ولم تعد إفريقيا بالنسبة إلى رجال الفكر والفن الغربى الحديث، منذ عام ١٩١٤، القارة القديمة المظلمة، بل كانت بالنسبة إليهم مصدرًا كبيرًا للمعرفة، ومعينًا لا ينضب يخفرون منه الغيرة والمعرفة والفن، فكان أول كتاب نشر فى علم الجمال خاصًا بالبحث الإفريقى هو ذلك البحث الشائق الذى أصدره كارل أينشتاين عام ١٩١٥، ولقد ألهم هذا الكتاب الفنانين المحدثين الكثير من الأعمال الجديدة المهمة التى تقوم أساسًا على دراستهم وتوقعهم للفنون الإفريقية؛ إذ قد بين أينشتاين فى كتابه كيف يمكن للمثال الأوروبى أن يجد الحل لمشكلة التعبير عن الكتلة والحجم من خلال دراسة البحث الإفريقى، وكان البحث الإفريقى فى رأيه البحث الحقيقى الذى يجب أن يوجه إليه مثال العصر الحديث، وأن يعتبره المصدر الأول لإلهامهم، وأصبح للفن الإفريقى — منذ ذلك الوقت — تاريخ وحديث، يعنى بزمان ومكان الأعمال الفنية المختلفة وصلاتها المباشرة وغير المباشرة بحياة المجتمع الإفريقى، كما أصبحت له أصول جمالية تقوم على المعانى الرمزية التى تعكس النفس البشرية وهى تزداد عمقًا عند الناقد أو الفنان الغربى كلما نظر إليه نظرة فنية خالصة بعيدة عن التصعب اللون أو لمذوقه الحديثة؛ إذ لم تصدق نظرة الناقد الأوروبى إلى الفن الإفريقى عندما كان لا يربط ما بينه وبين حياة الإفريقيين وتقاليدهم وعقائدهم وعاداتهم. كانت نظرة خاطئة لا تبحث فى الدافع الذى أملى على الفنان الغربى تلك الأعمال، ولا فى الغرض الذى يهدف إلى تحقيقه. وكان مثله فى ذلك مثل الناقد الذى يصدر حكمه على الفن الإسلامى دون أن يربط ما بينه وبين حياة المسلمين وعقيدتهم أو الفنون المسيحية منزلة عن مبادئ المسيحية ومثلها.

فى السنوات الأخيرة، أصبح فى متناول أيدينا كثير من المعلومات التى تلقى الضوء على الدور الذى يقرمه به الزنوج ذور الأصل الإفريقى فى النظم الجديدة.

والحق، إن الفصل فى ذلك يرجع إلى علماء الأنثروبولوجيا ومؤرخى الثقافة والكثير من العلماء الآخرين فى أمريكا الشمالية والجنوبية، فلقد كشف هؤلاء وأولئك عن الصفات الطبيعية المميزة التى استحدثتها الزنوج الأفارقة فى

عشر بعيدًا يمثلهم فنون الشرق — كاليابانية والصينية — من أسباب الروح ما كان يفقده عالمهم المادى الجديد، وثار البعض الآخر على تقاليد اللان والشكل الأكاديمى فذهب بعيدًا إلى الفنون الإفريقية يحكى على دراستها والاندساس منها، باحثًا عن قيم فنية جديدة وعن أساليب حرة مغايرة، وكان من بين هؤلاء الفنانين كثيرين ممن أسموا أنفسهم الوحشيين والتكبيين.

وهكذا اهتم العالم الغربى فى تلك الفترة بالفن الإفريقى على اختلاف أنواعه ووضوح تأثيره على فنون الغرب بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة، فظهرت موسيقى «الجاز» التى تعتمد أساسًا على الإيقاع الذى تقوم عليه الموسيقى الإفريقية، وأقيم فى باريس، عام ١٩١٩، أول معرض للبحث الإفريقى فى أوروبا، وظهرت عام ١٩٢٠، بالذات، بعض المؤلفات التى كشفت الكثير من نواحي الفنون الإفريقية المختلفة بما ترتبط به من أساطير وعقائد وتقاليد وعادات.

وظهرت، فى الوقت نفسه، لبعض أساطير الفن الحديث — أمثال بيكاسو، وجوان جري، وكوكيتو، وأندريه سالون... وغيرهم — آراء تبحث فى الفن الإفريقى ولا تخفى إعجابهم به بعدما أسحروا بما فيه من أصالة ومن خصائص سعت بالفن الغربى إلى التطوير وبثت فيه الكثير من الحياة.

كذلك انعكست آثار دراسة الاجتماع والأجناس، باعتبارها وسيلة لدراسة الحياة الإفريقية وتاريخ الإفريقيين، على كثير من الفنون الحديثة بشكل واضح.

كما بدأت متاحف أوروبا تفسح مكانًا للفن الإفريقى، وتعكس عليه الأضواء وتمتد به، فافتكت كثيرًا من الأعمال، وبذلت الجهد والمال فى الحصول عليها، وتنافس الفنانين المعاصرون فى شراء الألقعة الزنجية، ونجح بعضهم فى الاحتفاظ بكثير من أعمال الفن الإفريقى، وأقام بها متحفًا خاصًا ينافس غيره من الفنانين، وكان من بينهم المصورين الوحشيين مثل هنرى ماتيس وأندريه ديوان، وقد أثر الفن الإفريقى على أعمالهم تأثيرًا ملموسًا فى كثير مما قاما به فى فترة معينة من حياتهما، وكان من بينهم كذلك بعض الفنانين التكبيين أمثال جورج بيكاسو الذى كان له الفصل الأول فى قيام مدرسة فنية حديثة تبعم فيها كثير من الفنانين، تقوم أساسًا على دراسة الفن الإفريقى والإفادة بما يتميز به من خصائص.

وقد قامت فى ألمانيا، فى أواخر القرن الحالى، حركة فنية تبحث فى فنون آسيا وإفريقيا، بعد ما كانت تموت بين أيدي فنانها أساليب الفن الغربى التقليدى، فانكبوا على دراسة الفن



مستويات التطور الإنساني والاجتماعي كافة. وفي كويا ومايتي وفنزويلا والبرازيل، تلمع بزوغ فجر نهضة حقيقة في مجال الاهتمام بكل ما هو ذو طابع إفريقي في الثقافة الأمريكية، في ماضي الزنوج وحاضرهم.

ونقد درست الآثار الثقافية للزنوج الأفارقة في هذه الأقطار، كما هو الحال في الولايات المتحدة على ضوء علاقتها بالقرالبي الثقافية فيها: الإسبانية والبرتغالية والفرنسية في هذه المجتمعات. فبالإضافة إلى مساهمات المسؤولين في أمريكا اللاتينية انكب الكثير من العلماء الأمريكيين على هذه الدراسة وعملت كتابات بروسون وكان وهيرسكوفتش لوبران وكورلاندر، بدون شك، على إثارة العاصم الطغي لدى الكثير من العلماء في أمريكا اللاتينية لانجاء نحو هذا المادة وينبغي أن نلحظ، بصفة خاصة، أن للباحث على الدراسة الموضوعية هو الرغبة في تعميق الثقافة الإفريقية في عالم الحضارة المعقدة الواسع في نصف الكرة الغربي.

ولربما يكون الكثير قد قيل عن مقومات الثقافة الزنوجية التي أثرت، بالضرورة، على أمزجة الزنوج المنقطة؛ هذه التي تؤثر في قدرتهم على التكيف مع ظروف العمل والمنافسة الاقتصادية.

ولكن التقليل فسط هو الذي قيل عن المساهمة الفعالة الملحوظة التي أسداها الزنوج إلى الحياة الأمريكية والتي تأثرت بالطبع بعامل الوراثة الإفريقية.

لقد كان الاهتمام الذي أثير حديثاً بهذا التراث هو الحافز لكثير من الرسامين والنحاتين والكتاب في أمريكا اللاتينية حيث اجتاحتهم نوبة من الحماس للاعتراف من المادة الأخيرة الموجودة في حياة الزنوج، لما فيها من جدة وإبتكار.

وهذا التأثير يظهر شيئاً مهماً ألا وهو تصامح الزنوج بوصفهم قوة خلاقية فعالة في المجتمع وهو يتضمن أيضاً تقليداً واعياً للبيئة الخلقية الإفريقية باعتبارها قاعدة ثابتة لسمات الحياة الأمريكية.

وفي أمريكا اللاتينية؛ حيث يمال الزنوج تركيزاً سكانياً تظهر آثار الثقافة الإفريقية الرائعة التي تتمثل في ممارسة الشعائر الدينية، وفي الفن. ولقد كانت تلك المقومات الإفريقية للحياة الزنوجية من القوة حتى إنه قد نشأت أفكار ثقافية في المجتمعات ذات السكان المختلطة الأجناس ربما اعتبرناها من وجهة نظرنا انحرفاً عنصرياً، ففي مدينة باهيا، بالبرازيل، مثلاً يتفاخر السكان بأن الغلبة في مدينتهم للعصر الزنوجي الذي يسود الأجناس كافة هناك، ويرغم ضيق الكثير مما اكتسبه الزنوج من إفريقيا؛ بسبب عملية نقل الحضارة التي

عاني منها الأمريكيان الزنوج، إلا أن السمات الأخرى المشتقة من إفريقيا مازالت تضيء، حتى الآن، حتى بعد عملية «التحصير» الثقافية التي بدأت، في الوقت ذاته، الذي رست فيه أول شحنة من العبيد على شواطئ هذه البلاد.

ولقد أصبح واضحاً بعد ذلك ومرور الوقت أن التراث الإفريقي قد دخلت عليه الكثير من التعديلات إلا أن السمات ذات الخاصية الإفريقية ظلت محتفظة بلبابها.

أما بالنسبة إلى الشعائر الدينية، فلم يكن الفرض من عملية «التحصير» تعديل تقاليد العبيد فقط، ولكن أن يكشف أحفاد العبيد، أيضاً، أن هناك قوانين تهدف إلى عمل الكثير من أجل القواعد الأخلاقية للناس الساكنين في كثير من بلدان أمريكا الشمالية.

ولهذا السبب ارتدت نسبة عجيبة من الناس عن المسيحية إلى الوثنية، أي من الكاثوليكية إلى الإفريقية في كل المجتمعات الريفية والمدنية بالبرازيل ومايتي وكوبا.

ويفسر هذا التحول بأن انصهار الإفريقية؛ بوصفها ديانة مع المسيحية في المجتمعات شبه الوثنية ذات العقائد الدينية الإفريقية الأمريكية يعد أحد الدلائل الكبيرة على تآصل جذور الثقافة الإفريقية في حياة هؤلاء الذين انحدروا من أصل إفريقي، وأكثر من ذلك، فهو دليل لاشك فيه على أن الخيال الإفريقي الغصب لم يقض عليه عيب العبودية الثقيل تماماً.

ولقد تغيرت الآلهة الإفريقية في هذه الأرض الجديدة، لأنها عانت، أيضاً، من التأثيرات الجديدة، ولكنها مازالت عقيدة الجماهير حتى الآن في البرازيل ومايتي وكوبا، وفي مناطق أخرى. ونستطيع أن نلاحظ استمرارها حتى الآن، من خلال استخدام الصور هناك وتجويم الأفكار بوصفها أرواحاً للآلهة تجسماً فلياً عن طريق العقائد المحلية في الأقاليم، ولهذه العقائد الدينية جوانب دينوية، أيضاً، تظهر في آلاف الصور والتماثيل والتذكارات ذات الطابع الشعبي التي تباع في شوارع باهيا، وفي أماكن أخرى من البرازيل ومايتي وفي جيانا الهولندية؛ حيث تكثر الأساليب الفنية التي انتقلت من إفريقيا إلى الغرب تأثيراً، فهناك تمثيلى جماعات من الزنوج الفلاحين وأجدادهم هرباً من وحشية المستوطنين الهولنديين إلى الغابات، واستطاعوا أن يتخلصوا من العبودية التي حاول الهولنديون جاهدين أن يعيدوهم إليها ومازال هؤلاء الأحفاد يمارسون الأساليب الفنية نفسها. وفي هذه الغابات، مازالت الآلهة الإفريقية تحتفظ بالطابع نفسه الذي يسود في القرية الزنوجية، ومازالت تقام هذه الطقوس التي تحتفل يومياً بانتصار الوثنية على الألوهية. وهذا لا يوجد مجال للشك في أن التقاليد الإفريقية تحتفظ بقوة غير عادية.

ومن الواضح أن الشعب الأسود في سوريادام القديمة «جوان الهولندية» يرجع إليه الفضل في منح نصف الكرة الغربي مهارة فنية إفريقية تأثرت إلى حد بعيد بالانطباعات الأوربية، والنماذج المصغرة لهذه الأعمال الفنية اليهودية رائعة ومشرفة، يتوضح مدى ما يمتنع به الرسم الإفريقي من جاذبية مازالت قائمة في الحياة الجديدة تماماً في الغابات الأمريكية.

ولكن، بينما يعكس السود في جوانا الهولندية إلى حد ما ميراثاً ثقافياً، فإننا نرى في كوبا والبرازيل وهابيتي مزيداً من التمزج بين ثقافة القدماء وفنون غرب إفريقيا.

ومزيداً من الموضوح في العلاقات المفتوحة بين الفنون الشعبية وبين الحياة اليومية للشعب، كذلك تستخدم الاصطلاحات الإفريقية في أغاني الشعب وأشعاره وأسأل الفلاحين والطبقة العاملة من الزنوج في هذه الأجزاء.

وقد صنف الخبراء العقائد الدينية التي تسود هذه المنطقة، فقالوا إنها تنتمي إلى البويرا وباهومي، وفي بعض المناطق، إلى الكونجو وأنجولا. ومهما كان أساس هذا التصنيف من الصحة إلا أن ما يبدو من تقديس الجماعات الزنجية لمعاند أجدادهم الدينية هو الذي ينفى على الشخصية الإفريقية الثابتة في التربة الأمريكية هذه الصلابة والبقاء والقوة.

وجدير بنا أن نذكر، هنا، أن بالبرازيل عدداً من الفنانين والكتّاب الموهوبين مثل الرسامين بورتيناري، ولأزار سيجال.. واللحات ماريا مارتيز، والمؤلف بيترافيا لوبيس، جونسالف كريسبون، وهؤلاء الفنانين والكتّاب قد استخدموا الموضوعات الزنجية باستمرار، ولقد أفاد هؤلاء الفنانين من الأساطير الشعبية بالقدر نفسه من إفاذتهم من مظاهر الحياة اليومية كافة للزنوج، كما أصفت عليها مواهبهم الفنية الصادقة للخلاقة روعة فائقة وخصوبة.

والحق أن كثيراً من الكتّاب الذين ساهموا في نهضة الأدب في أمريكا اللاتينية قد استخدموا مظاهر الحياة الزنجية البسيطة استخداماً بعيداً عن الواقعية المريضة أو المجافية للعواطف والأحاسيس، كالتي نلاحظها عند بعض الكتّاب الاجتماعيين في الولايات المتحدة.

ويهمنا أن نسجل أن التقاليد الحية والأنماط الثقافية الإفريقية في البرازيل قد منحت الفن والشعر شخصية واضحة محددة. وهذا التأثير لم يتم عن طريق انتقال صناعات للتقاليد الإفريقية أو الأنماط، وإنما حدث بصورة طبيعية من خلال التبادل الثقافي للحضارات المختلفة.

ولسا مبالغين إذا قلنا إن الحزن هو أحد المميزات البارزة في الشعر البرازيلي، بل هو طابع للشعر أيضاً. وقد وصف روجر باستيرا - أحد نقاد الأدب الشعبي البرازيلي - هذا الحزن بأنه: «شجن، أو تشاؤم خافت للروح».

ومع أن عدداً من العوامل غورت من هذه الروح الحزينة بفعل الظروف المصيبة والتجارب الاجتماعية، إلا أن الشجن يعد مظهراً مهماً من مظاهر التراث الزنجي في البرازيل.

ونلاحظ دقة العقائد الدينية في البرازيل؛ تلك الدقة الفائقة في تحديد أسماء الأرواح المعبودة، وهم ينادونها هناك بأسماء إفريقية؛ ومثال ذلك الأديشا «رئيس الآلهة»، وهناك أيضاً تمل، وتشانجو، و «أوشوس»، و «مانا»، و «لجبا»، و «اشو». وهذه الأسماء قريبة الشبه، بصورة تدعو إلى العجب، من أسماء آلهة إفريقية كثيرة.

ويرجع الفضل في دراسة هذه العقائد الدينية في البرازيل إلى «بياردوجوز» وتلميذه «آرثر راموس».

ولقد أصبح واضحاً بما يوفّر علينا مشقة التكرار أن أسس الثقافة الإفريقية في هذه البلاد صorse طبق الأصل من مملاتنا في إفريقيا نفسها.

وفي هابيتي، قامت نهضة في مجال الرسم البدائي أثرت على الفن الشعبي الهابيتي والأساليب الفنية في الرسم والنحت.

والحق أن التعبيرية الهابيتية، سواء في الرقص أو الموسيقى أو الفن، هي بمثابة فرع من شجرة قوية جذعها هو التقاليد الثقافية الإفريقية التي ازدهرت على مدى ثلاثة قرون في هذه الجزيرة الصغيرة.

وكما يوجد في كوبا فنانون إسبانيون، تماماً، يوجد أيضاً فنانون زنوج تماماً، ولقد أقامت السلالة بناءً متميزاً أقيم على موضوعات شعبية زنجية، ولكن إنتاجهم يعد قريباً أكثر منه اتجاهاً نحو البداية. ولقد اجتمعت المؤسسة الإسبانية الكبيرة الثقافية، وعلى رأسها فرناندو أورتيز العظيم بمعى بالأبحاث التي كشفت عن الرغبة في مجال التطور الثقافي في كوبا.

ولفت كتب وأبحاث طليعية بنامة في هذا المجال، وتعد كتابات «أورتيز» و «ويلديا كابرييرا» عالمة الأنثروبولوجيا الخيط المتين الذي نضج منه هذا العمل.

وبهذا، أصبح من السهل علينا أن نفهم الرسوم الغريبة الرائعة لوفريديلام، الفنان الكوبي العظيم، الذي استطاع، أكثر من أي شخص آخر، أن يرزاد عالم الألوان، ويتغلفه من

خلالها حتى إلى خيال الشعب الحى، وأن يبرز الأخيلة الدينية؛ بحيث يجعلنا نلاحظ أنها مطابقة تماماً للعقائد الدينية فى الكونجو.

وقد كشف ماريو كاريني من خلال فنه - وهو أكثر الرسامين الكوبيين تطوراً؛ لأنه فى الواقع أكثرهم إنتاجاً - عن وعيه بالجمال الإفريقى الموجود فى الشعب الكوبى، وفى التقاليد الشعبية. وعن طريق التجريد البسيط يستطيع الفنان الكوبى الإفريقى أن يعبر عن آماله وآلامه وأفراحه وأحزانه بصراحة، أو أن يوحى بهما.

ولكن كوبا لا تملك - للأسف - من الأعمال اليدوية الفنية الشعبية القدر الكافى الذى يكشف عن استمرار التقاليد الإفريقية.

وتعكس النماذج القليلة الموجودة فى المتحف الوطنى فى هافانا تنوعاً غير منظم، ولكنه رائع فى تميزه، للمهمات والملابس التى كان يستخدمها زعيم المذهب الدينى الكوبى الإفريقى فى الاحتفالات الخاصة والعامة حتى حزب الاستقلال. وبالمقارنة يبدو أن الأشكال الفنية الإفريقية المصورة أو المصنوعة من البلاستيك لم تترك تأثيراً مباشراً على الفنون الشعبية للزواج فى الولايات المتحدة. وفى مدن مختلفة من أقصى الجنوب، توجد نماذج فريدة لأعمال العبيد اليدوية الفنية، ولهم طابع خاص فى البناء المعمارى يشبه الزخرفة. وفى الشرفات ذات الحديد المشغول، فى الحى القديم فى نيويورك ونيانز وبعض منازل موبايلى والآباما، وحتى فى شاولستون بكارولينا الجنوبية، نجد الدليل على استمرار المهارة اليدوية فى صناعة الخشب والمعادن، تلك المهارة التى جلبها الإفريقى من الأرض التى ولد فيها إلى الأرض الجديدة.

وهناك أعمال من الفخار من إنتاج العبيد تحمل العلامات التى تميزهم ولدى يتضح فيها التأثير الإفريقى رغم الرسوم الغريبة التى تبدو على السطح.

وقد سجل كثير من المراقبين أن أحفاد العبيد، الذين هربوا من العبودية واستطاعوا أن ينفذوا بعض الأشكال القديمة الزخرفية المستلهمة من النماذج الإفريقية ما زالوا يستخدمونها الآن فى تزيين السلال، وفى سائر الإنتاج اليدوى الآخر. وهؤلاء الأحفاد ما زالوا يعيشون، حتى اليوم، فى جزيرة سانت هيلانة، وبهيمنا، أيضاً، أن تسجل أن كلام شعب الجبال معلوم بكلمات مشابهة لكثير من اللغات الإفريقية.

وفى حصالات قليلة، عملت ذاكرة بعض الزوج على المحافظة على استمرار الشكل الزخرفى الإفريقى.

ولقد تأثرت مجموعة من أغزر كتاب الولايات المتحدة إنتاجاً بالصور المأخوذة عن الفن الزنجى الإفريقى، أكثر من تأثرها بإنتاج الفنانين الزوج أنفسهم.

وقد يبدو لنا أن المبادئ البروتستانتية أعاقَت ممارسة العقائد الإفريقية وتأثيرها الثقافى على الفن أو على الأشغال اليدوية على الأقل، إلا أن العكس هو الصحيح، فكانت البروتستانتية عاملاً مهماً فى ظهور الأغاني الدينية وأغاني العمل، وهما مزاجان فى التعبير عن الأصل الجنى، وهما ما أسهم به الزوج فى الفن فى أمريكا الشمالية.

إن الصوت الإنسانى الحزين الذى يشيع فى موسيقى عصر إليزابيث والفرسان قدم لهذا النوع من الغناء.

ولقد وقفت كل من الكاثوليكية والبروتستانتية من الاتجاهات الثقافية الإفريقية فى القرنين موقفاً متبايناً، فبينما كان يبدو أن السياسة الكاثوليكية تدعم تشجيع الانحراف الإفريقى عن الأشكال المسيحية التقليدية مما جعل الأعماق الإفريقية تطوف على السطح، فإننا نرى أن الجهد البروتستانى والتقيد الثقافى المفروضة فى الشمال قد أسدا قوة تأثير التقاليد الدينية الإفريقية. ومع ذلك، فإن التيار المتدفق الذى يجعل الروح الإفريقية تسرى فى الحياة الزنجية يظهر، بصفة خاصة، عدد زوج أمريكا الشمالية فى المناطق الشعبية.

ولقد أدركت الغالبية البهيماء اليوم أن الزنجى المعاصر ليس هو الزنجى الذى خلق المعتقدات الدينية الإفريقية؛ ولهذا عرفوا أن الاستقلال الثقافى للزوج لا يجب أن يقام على ضوه ما للزوج من موهبة وطنية، ولكن بما لجسمه من تراث وثقافة.

يضاف إلى ذلك، الاهتمام المفاجئ من جانب الأساتذة الأمريكان المعاصرين ومديرى المتاحف ومنظمى المعارض ومفسرى الفن الإفريقى.

ويتبلور هذا الاهتمام فى صورة الاعتراف بإسهام الزوج فى الثقافة العالمية، وهذا الاعتراف مرتبط بالوعى بأن مصير الزوج، وخاصة زوج إفريقيا، مرتبط بالاندفاع نحو السلام والحرية والديمقراطية للصحيحة فى عالم مكشوف تماماً للعدوان المسلح.

المظلمة، حتى لو انتزعت من مستقرها الأصلي «المعابد والمنازل»؛ إذ يبدو أن لها تأثيراً خاصاً بحيث تصلح فناً يرضى فى المتاحف.

وإن ما به من قيم فنية راقية تجعل من الإمكان مقارنته بالأساليب الفنية للتاريخية المعروفة فى العالم.. ولقد أصبح هذا التقييم الجديد للفن الإفريقى، لما فيه من قيم سامية وصادقة، مرغوباً فيه، الآن بصفة خاصة، فقد بدأ العالم ينظر إلى إفريقيا؛ بوصفها علامة على الجودة الثقافية، ولم تعد إفريقيا هى القارة المظلمة، بل أصبح ينظر منها الكلير من الأشياء الجيدة.

ولكننا - للأسف - لم نكن نعلم أن القوى التى تؤثر فى التغيير الثقافى هى، أيضاً، القوى نفسها التى تقوض عملية التجانس الطبىعى والوحدة الثقافية بين المجتمعات القبلية. إن المؤسسات القديمة والمتشابهة التى عملت على بقاء الأشكال القديمة للحضارة الإفريقية قد انهارت، أو أوشكت على الانهيار.

ونحن نعرف أن التقاليد القديمة حينما تختفى تسحب وراءها الأشكال المؤثرة التى كانت تعبر بها عن الشعب، ولكننا نمترض، مع ذلك، على قيام مؤسسات أخرى تملأ الفراغ الذى خلقته المؤسسات القديمة التى انتهت. وبهذا، نحافظ على التقاليد ونتحكم فى عملية الحركة التى ستبقى، فى الظاهر، العامل الذى يساعد على نقل الثقافة.

إن الفن الزنجى يقدر الآن بما يحويه من قيم حضارية، وهذا معناه أنه لم يعد ينظر إليه على أنه شيء فج وبربرى ودعائى، والبسمات التى تركها على الفن والجمال الغربى تكشف مدى إمكاناته. وهذا يعود إلى أن الأشكال الفنية الإفريقية قريبة الشبه من التكجيبية، وخاصة فى تلك الفترة التى تبناها براك وبكاسو. ومن المحقق أنه فى مجال الفن للتكجيبى، وفى الكثير من الأساليب الفنية الأخرى، اقتحم الفن الإفريقى باب التقاليد الفنية للرسم والنحت فى الغرب مباشرة، أكثر مما فعلت الثقافات الأخرى البسيطة.

وأكثر من ذلك نجد أن أصالة النحت الإفريقى وقوته وروحه العالية قد أثرت تأثيراً عميقاً على كثير من نقاد الفن الحديث من بينهم روجر فرائى، ويول غاليوم، والأنثروبولوجى هيربرت ريد، وكريستيان زيرفو. وكان من بين الكتاب العالميين الذين كانوا أول من أعلن فضائل هذا الفن عالم الأنثروبولوجيا وليام سبيرد الذى ذهب فى لقيه إلى إفريقيا، والناقد الفنى الزنجى للامع آن لوروى لوك. إن الحساسية التى تسود العالم اليوم، تجاه الفن الزنجى وبماذجه، ترجع إلى احتوائه إيقاعاً شكلياً فى تنوع لا مثيل له يرتبط بقوة المرونة والتجاوب النفسى الذى لا يمكن إنكاره.

وتتوى كل أعمال الفنانين الكلاسيكيين الإفريقيين تقريباً على تكامل شكلى فى النحت من النوع الذى تتميز به الأعمال





# الفنون الشعبية .

## و العرض المسرحى

حوار مع المخرج :  
عبد الرحمن الشافعى

حاوره : حسن سرور

فرقة النيل للفنون الشعبية التقليدية هي الفرقة الأم لفرق الآلات الشعبية الموسيقية بالمحافظات التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة. تكونت عام ١٩٥٧ بدعوة من الفنان والأديب يحيى حكى مدير عام مصلحة الفنون - حينذاك - وتكليفه الفنان زكريا الحجاوى لتقديم عرض فنى شعبى يضم فنانين شعبيين أصليين، وبدأت رحلة الحجاوى، فى العام نفسه، إلى قرى مصر لتجميع الفنانين الشعبيين من مطربين ومداخين ورقاصين ومزوى سيرة ولاعبين شعبيين من مختلف أرجاء مصر. جهود هذه الرحلة وغيرها من الجولات الباحثة شمالاً وجنوباً عن الفنون الشعبية المصرية قد أثرت تكوين «فرقة الفلاحين»، وهى المرحلة الأولى من تاريخ فرقة النيل. وقد قدم زكريا الحجاوى فيها إلى الحياة الفنية والثقافية: محمد طه، وأبو دراع، وخضرة محمد خضر، وشوقى القناوى، وفاطمة سرحان، وجمالات شبيحة وغيرهم. ثم يتولى الباحث الموسيقى سليمان جميل إدارة «فرقة الفلاحين»، عام ١٩٧٠، وتعنى هذه المرحلة عناية خاصة بالآلات الموسيقية وتعليم جيل جديد أصول العزف على الآلات الموسيقية الشعبية (الفلنج، الوترية، الإيقاع) من طلبة المعاهد الدراسية، وأطلق عليها فرقة الآلات الشعبية. وفى عام ١٩٧٥ تولى المخرج المسرحى عبد الرحمن الشافعى إدارة الفرقة ومازال يعنى بها إلى الآن. وتعنى الفرقة فى هذه المرحلة - الثالثة من عمرها - بتوظيف عناصر التراث الشعبى فى الأعمال المسرحية، دون تدخل فى جوهرها أو أسلوب عزفها؛ بل الحفاظ على أصالتها ومحاولة وضعها فى أطر تشكيلية وجمالية جديدة. والفرقة بهذه الأدوار المتباعدة تقوم بدور - لا ينكر - فى الحفاظ على الموروثات (المأثورات) الشعبية المصرية فى مجالات فنون الأداء: الموسيقى والغناء والرقص والألعاب الشعبية. وحول هذه المراحل والمعطيات والأفكار نلتقى مع تجارب وشهادات حول هذه الفرقة، وتتجاوز مع المخرج المسرحى عبد الرحمن الشافعى فيقول: «الفرقة هى الموضوع، لقد تعاوت كثيرًا مع صحفيين وباحثين وأساتذة، ولكن المهم الفرقة.. البشر.. الإنسان المصرى هو الأساس، والتوثيق لهذه الفرقة أصبح ضرورة الآن. لقد مر أربعون عامًا على تكوينها : جمع وعزف وتوظيف لعناصر التراث الشعبى.. مسح جغرافى، واحتفالات قومية، وخروج إلى العالم، وفنانون بحاجة إلى تسجيل تجاربهم. هذه التجارب ميراث ثقافى مهم.

يملك الكثير من أجل المحافظة والحفاظ على ثقافتنا، هذا بعض ما تطعت من هذه الرحلة. محافظة القاهرة تملك أن تضع نظاماً خاصاً بالمصار وأخر بأسماء المحلات. نحن في حاجة إلى شخصية لها ملامح تخصصاً في وسط هذا العالم، ولا يعنى هذا أن ننعزل عن العالم. باريس القديمة هي باريس، وهي أيضاً عاصمة الثقافة في العالم، أريد أن أقول إن العلم لا وطن له، ولكن للثقافة بنت بيوتها، وعلمنا أن نركب العالم في سرعته اللاهثة لخدمة الجزء الخاص بشخصية مصر في هذا الزخم العالمي.

أتأ من زاويتي أعتقد أن فرقة النيل، بما لها من أهداف، أسمينها فرقة النيل من مطلق أن النيل جزء مهم جداً في صنع الثقافة المصرية، في صنع الحضارة المصرية، وأحرص على أن تكون مهرجاناتنا، وبخاصة في الخارج، بعنوان «مهرجانات النيل». زاويتي الخاصة هي موسيقانا وأغانيها، وعادتنا وتقاليدنا خط دفاع قومي أمام كل ما هو واقد وأدخل معه حلبة المنافسة بروح التحدى، بوصفى صاحب ثقافة عريقة، وأهل بكل ما هو قادم إلينا من ثقافات أخرى بشرط أن نتناور وتبادل، لأنه لا يجوز أن نكون تابعاً ثقافياً.

الآلة الشعبية المصرية ليست معجزة، هي بسيطة الصنع وقد تعجبت في فترة ما عندما سميت الفرقة: «فرقة الآلات الشعبية»، الآلات لا تشكل فرقة، إطلاقاً، الآلات تشكل متحفاً، توضع في متحف ويقال: هذه «سلامية»، بها ست فتحات، من البوص، من قرية كذا، مركز... محافظة.. الوجه البحري مثلاً.. المعجزة الحقيقية لدينا هي البشر.. الإنسان، وبعد مضي أكثر من ثلاثة آلاف سنة على هذه الآلات فإن الإنسان المصري لديه القدرة على التعبير بها.. صانع الآلة اليوم هو بطل المعرض الأوروبي المسند على العلم والتكنولوجيا الجديدة، لأنه فقد تعلم أي طفل الأداء عليها بالزراير مثل الكمبيوتر فيمطيك ما ترغب من نغمات؛ إذن المبدع في هذه الحالة هو الصانع وليس العازف. نحن لدينا العكس؛ الإعجاز في العازف. كيف؟ على غابة برص بها ست فتحات أو عليها شحرتان من ذيل حصان وجوز هند، أو على رق طيلة يستطيع أن يرسل كل هذه النغمات التي تجذبك من زحام اليوم وتستمتع بها.

العازف عندنا لا يقرأ النوتة الموسيقية، لم يتعلم في معاهد، ولا يوجد له مايسترو يقوده. لا توجد قيادة في الفن الشعبي. نستخدم هذه الفرقة وهؤلاء العازفون، بالدرجة الأولى، على الأذن وعلى الحس واليقظة. وهذا في تصويري أفضل كثيراً من

أولى المحطات ما جاء في شهادتي: «كسر الحواجز: ممارسات في عالم المسرح الشعبي، بمجلة فصول (المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥، المسرح والتجريب، الجزء الثاني): «سرحنا بعد انتكاسة ١٩٦٧، وبعد أن أغلق «المسرح العالمي» - إحدى فرق التلفزيون المسرحية التي أنشئت في ١٩٦٢ - ذهبنا إلى أماكن عدة، قضيت عاماً بين فرقة المسرح الحديث وفرقة المسرح الاستمراسي، ثم انتقل بي المقام من عالم مسرح للصنفة وللخاصة إلى عالم مسرح الفقراء والمقهورين، فقد كان من نصيب الحبد لله مسرح الثقافة الجماهيرية (مسرح السامر في الثقافة الجماهيرية)، «كان من نصيبي في تلك الحركة تكوين فرقة الغوري بالهي المتيق في رحاب الأزهر الشريف... كان التحول عيقاً من هذا المناخ الغريب إلى مناخ الهي الشعبي بالتورية والمغزليين وحارة الروم، وكذلك كان العمل داخل إطار وكالة الشؤون بمعمارها العربي الإسلامي الخاص بفرقة واسعة شديدة التفارقة، فكيف تم التحرر من أساليب المسرح الغربي إلى رحابة المسرح الشعبي؟».

محطة ثانية ١٩٧٦ وحضور مهرجان «الطرق القديمة في العالم الجديد، بالولايات المتحدة الأمريكية». متغيرات جديدة نظراً على خريطة العالم. نحن نملك مورثاً ثقافياً شديد الفراء. بصراحة، اقتصادنا الزراعي لا يكفي والصناعة محدودة والتقدم العلمي في أولى خطواته، لكن «الثقافة» هي بضاعتنا، وأكد أن أقول الوحيدة، لدخول سوق التداول القادمة، وإسعد التيار الجارف الذي يواجه العقلية المصرية مع دخول القرن القادم بكل متغيراته العلمية الضخمة المفرعة.

في عام ١٩٧٦ حضرت مع فرقة النيل في أول زيارة للولايات المتحدة الأمريكية، بمناسبة الاحتفال بعيد استقلال الولايات المتحدة، دهر شعوب العالم القديم لتقديم عروضه، ٣٦ دولة من مختلف دول العالم. هذه الرحلة غيرت كثيراً من رؤيتي للفن الشعبي وللثقافة المصرية، وبخاصة في التعامل مع الفنانين الشعبيين. الرحلة كانت بفرقة بسيطة، وفطرية. وسؤال الاحتفال كيف يأتي القرن الواحد والعشرين وأمريكا تهيمن ثقافياً، والهيمنة لا تعني الكتاب، لا تعني البضاعة (السلع)؛ لكن تعني الذوق، وتعني التسالييد، والملابس، والكلمات والبرامج الإعلامية. هذا هو مفهوم «الثقافة»... مبدتان رفض دخول محلات «ماكس ونالد» فرنسا بقوله: سوف تغير آداب المائدة للفرنسية. عندما تغيرت عاداتنا في الأكل والملابس والتعامل مع اللغة: أسماء المحلات مثلاً، وأشكال الممارات. بذلك نفقد جزءاً مهماً من ثقافتنا. كل منا



البشرى، تطلم أجيال جديدة، هو الضمان الوحيد لاستمرار فرقة النيل للفنون الشعبية التقليدية.

رحلة زكريا الحجاوى ١٩٥٧ كانت بقصد إحصار مجموعة من الفنانين الشعبيين وتحولت إلى مسح جغرافى للفنون الشعبية على الأرض المصرية، ولوضعهم أمام الجمهور، قضى عمره بحثاً عن هؤلاء الفنانين. وأنا جمعت بقصد خلق عرض. أنا لست امتداداً لزكريا الحجاوى ولست امتداداً لسليمان جميل، ببساطة لست موسيقياً ولست باحثاً. أنا رجل مسرح، مخرج مسرحى بالتحديد.

ومرحلة ثالثة مع فرقة النيل، وسؤالى كيف تدخل الفرقة بالآلات والأداء فى قالب مسرحى يساير العصر. كيف يكون لها قاعدية مسرحية. كيف عملت وسط هؤلاء الفنانين، وأعلى هذا، عندما جاءت دعوة للولايات المتحدة الأمريكية إلى وزارة الثقافة المصرية كان هناك تفكير فى إرسال فرقة لها شكل: فرقة رضا، الفرقة القومية. لكن الأمريكان قد حددوا عدواناً للقاء والاحتفال بالطرق القديمة فى الأداء الشعبى التقليدى، وتساءل البعض كيف تسافر هذه المجموعة من الفنانين التقليديين؟ فى هذه الفترة كان الأستاذ سعد الدين وهبة الوكيل الأول لوزارة الثقافة، وأنا كان لى تجربة مع الفنان فاروق حمسى - الوزير العالى - أيام كان ملحفاً ثقافياً فى فرنسا، كنت قد أخرجت برنامجاً عام ١٩٧٥، كان فيه متقال وشمدى. رجع متقال من هذه التجربة أهد نجوم الغناء الشعبى فى مصر. كانت هذه الرحلة قبل رحلة أمريكا بعام. الأستاذ سعد وهبة اكتشف أننى حققت نجاحاً فى هذه المهمة، فأسند إلى مهمة عمل البرنامج فى عيد استقلال أمريكا. فعادت الاتصال بالفنانين مرة أخرى، لأن الأستاذ سليمان جميل استبقى مجموعة عازفين فقط من فرقة الفلاحين واستبعد الملاحين والمطربين والراقصين والأنماط الشعبية، وأنا

عازف الأوركسترا. هذا التعاون الفطرى فى الفرقة الشعبية يتشابه مع الهارموني فى الأوركسترا. هذا التعاون لون من ألوان التراكم وقد شكل نوعاً من التقاليد أو العرف الفنى الذى أصبح أكبر من قانون النوتة الموسيقية.

من تجربة مع الفنان سيد الصوى، فى عرض شعراء السيرة ١٩٨٥، كان لابد أن تحرك معى هذا الشاعر من على الدكة، وكان السؤال: كيف تحرك هذا المودى دون أن تفقده خصوصيته، دون أن تفرغه من محتواه الذى هو فى الواقع والمتوارث.. المالم يتحرك؛ فالحركة جزء من جماليات الرؤية، وثمة مسرح (منصة/ جمهور).

سيد الصوى تحرك إلى الأمام ومجموعة الرباب خلفه، أصبح فى سكة والرباب فى اللقف فى سكة أخرى، هذا خطأ موسيقى، ولكن براعة المازف تكجلى. يطلق الرباب ويرجع واحدة واحدة لما يوصل إلى الرباب ويعمل نوعاً من مساواة اللغم ويتقدم ثمانية. لم يتوقف ولا قال انتقوا غلطاً. المازف نفسه يعمل مايسترو.

فاطمة سرحان لما تشع إن الفرقة وراها خلفت معها، تقوم تعمل 'ليالى'، رسالة إلى الفرقة، ويص فطرى وتلقائية ترتب مرة أخرى الدوران الخاص بها. هذه أيست تجربة سهلة، ولكنها تجربة لها عمر وإمتداد طويل.. البشر أهم والمحافظة على التقاليد، لذلك ندعو مع النذاعين إلى وجود مدارس لتعليم جيل جديد من الفنانين الشبان. والآن بالفعل تتعاون مع المؤسسة الثقافية السويسرية فى ورشة عمل، وتحاول تخليق فنانين جدد مع من يأتى من الأقالييم. ومطلوب جهود من الدولة والمؤسسات التى تصعد معنا للخير، والمحافظة على هذا الجزء من ثقافتنا لا يقل أهمية، بأية حال من الأحوال، عن المحافظة على الآثار، مثل إنقاذ معبد قبلة وأبو سمبل. هذا الجزء من التراث الحى واجب أن نحافظ عليه، والآن

لا أستطيع أن أسافر بمجموعة من المازنيين فقط، لذلك كان على أن أكون وأشكال برنامجاً يمثل مصر - كلها - من الليرة إلى مرسى مطروح. فكانت رحلتى تستهدف وضعتهم فى قالب يصنع أن يدخل مهرجاناً دولياً. ولكن شئت أن للفرقة فى حاجة إلى عناصر غنائية واستعراضية، وفى حاجة إلى أن تحافظ على تقاليدنا حتى فى الألعاب الشعبية. فكان لابد من أن أعيد التشكيل الذى شكله زكريا الحجارى ولكن بشكل مختلف.

أيضاً أذكر أن بعض فنوننا للشعبية فى طريقها إلى الزوال. هناك فنون جديدة فى أجهزتنا الإعلامية وبرامجنا الكثيرة، والشرائط فى العريبات طوال اليوم وأغانى تدعى أنها شبابية وموسيقىات جديدة، وبعض الفنانين الشعبيين، من أجل لقمة الميش، بدأ يغنى هذه الأغاني. مثلاً شوقي القناوى يغنى أغنية جميلة من المعفوط من السيرة يقول فيها:

ولا كل من لف الصامة يزنها

ولا كل من ركب الحصان خيال

ولا كل من جرّت الكحلة صبية

ولا كل من وضعت تقول أنا جيت غلام.

عزيزة ويونس،

فيحسوف قناوى ولا كل من مملكه الدركسيون قال أنا سواق؛ لأنه يغنى فى فرح جماعة من المساكين. فنانين شعبيين يغنون أغانى على شرائط كاسيت، هذا، لابد من وقفة «غريبة»، هذا ولا سوف نكتشف مع مرور الوقت صناعات للتراث أمام هذا الاكتساح. التلفزيون يقدم «العالم يغنى»، «اخترنا لك» فى مواعيد المشاهدة المناسبة وأى شيء مصرى أو شعبى يوضع فى وقت ميت جداً، ويقدم بشكل بدائى وفى المناسبات.

وأضيف إلى هذا أن بعض اللامبات والتقاليد قد اندثرت. كنا زمان نخشى بالزراعة، عندما كانت الزراعة قيمة فى مصر، وعندما كان الفلاح المصرى هو كل شيء فى مصر، كنا بلد زراعى. كنا نخشى فى مصر:

«الغلة ثلثنا

نورى على القمح».

الغلة بناعتنا والقمح منور عندنا. كانت الأغاني تقول: «ولا المزبة ما كانت المدينة، ولولا القرية ما كانت المدينة،

ولولا القمح ما عاش ولدنا». هذه الأغاني اندثرت، لأن قيمة الزراعة صاعت، والأرض تجرفت وتحوّلت إلى خرسانات. ماتت لديها، لدينا، قيمة زراعية وأصبحت نستورد القمح، فهل نخشى ويقول «يا قبح الأمريكان، ولا باغلة الأسراليين». جزء اندثر من القيمة التى تبنى عليها الشعب المصرى. قيمة العمل تهتز، وأصبح العمل مهملاً جداً، ولا يوجد حماس للعمل. وقم تراجع: الكرم، للشهامة، الرفاء.. كان زمان الرجولة.. اليوم الناس يساكن بعضهم فى الشوارع.. فى المكاتب.. فى

المواصلات. قيمة الصبر انتهت. زمان الناس كانت تخرج فى الشوارع وتنتظر الضيف القادم. اليوم أى واحد يشوف واحد يقتل الباب. هذا كله، بلا شك، أثر على فنون الأداء وفنون الغناء، وبدأت الأغاني مرتفعة الصوت وبلا معنى، وبدأ عصر الضجيج وكلمة واحدة تخشى طول النهار فى الحفلة.. اضطرب يغنى على حرف واحد. الأشياء التى كانت تعمل قيمة فى الموال والأغنية والمربعات وحكايات نسجها الليل المصرى عن الرفاء والحب وعن التضحية اندثرت. هل يقبل، الآن، أن يغنى فنان شعبى عن القمح وهو لا يعرف من أين يأتي رغبة الميش. أين القطن الذى كنا نتجوز فيه ونسند ديوننا منه. والقرية عديد على مدى ثلاثة شهور، من أول ما يبدأ جنى القطن إلى بيعه. لم يكن الريف عنده كهرباء، ولكن القرية متورة طول الليل بالفوانيس. الخولى يبحث عن عمال لجمع القطن والمعال تسفر فى القرية بطلبة وتروح وترجع، البنات تجوز. الناس الآن تسقطى أمام التلفزيون ويتلقى فوننا ليسوا أصحابها.. هذه كارثة. هل يستطيع الفنان الشعبى أن يغنى للليل.. الليل الذى تغنى به:

ياتيل ياهو العطايا والسنتين ياتيل

«فى عاشق السلاحين»

اليوم الليل أصبح مستودع نفايات بعض الجيلة، وبعض المصانع. الليل الذى كان يتوكل إليه الإنسان المصرى ليدخل الجنة، لأنه لم يلوث ماء النهر. كان من ضمن أدعيته: «أنا لم أسرق، أنا لم أقتل، ولم أزن، ولم أثرت ماء النهر، كان ثلث ماء النهر فى منزلة القتلى، جريمة، كيف نخشى للليل الآن. نرجع للسؤال الأساسى، للمشروع القومى ضرورية.. لوس جهد عبد الرحمن الشافعى ولا عبد الغفار عودة ولا معهد الفنون الشعبية ولا المجلة. نحن فى حاجة إلى مشروع قومى للمحافظة على تراثنا الشعبى الحى، الذى ضمن استمرار الشعب المصرى. لماذا استمر هذا الشعب؟ هل استمر بشكل اعتباطى؟ اعتقد أن الإجابة - «لا»، لأنه لديه جينات ثقافية



وتقاليد حفظت له هذا البقاء والاستمرار والتواصل. لابد من تضافر كل الإمكانات والجهود، ولابد من التحطم والثقافة والإعلام والسقاهى والشوارع من أجل للقيم التى اختزنها الشعب المصرى آلاف السنين مع هذا الدهر العظيم. أقول هذا الكلام لأتلى فلاح مصرى، وأعز بكونى فلاحاً قبل أن أكون مخرجاً، وإذا كان اسم الفرقة تغير من «فرقة الفلاحين» إلى «فرقة النيل»، فلأن النيل يجمع كل فئات الشعب المصرى. ونحن لدينا أغان زراعية وأغانى عمل وأغانى دورة الحياة (ميلاد، زواج، وفاة) وأغانى حريف. ولكن الفلاح هو الذى راوده، وهو الذى هذب جسموره وهو الذى نجاه وحاوله ونسج الأساطير حوله.

للفرانة عرفوا قيمة النيل فسجوا حضارة؛ لذلك هو محلى من معانى العطاء الحضارى. أما إذا أسعنا الفرقة السامر فقد دخلنا فى خلط مع منهج وزارة الثقافة. وفنون السامر ليست فقط هى فنون الأداء، ولكن أيضاً تتضمن فنون الأداء الشخصى (الأداء المسرحى) والوظيفة ترفيهية. فرقة السامر فى منهج وزارة الثقافة معنية بالبحث عن قالب مسرحى شعبى للمسرح المصرى أو المسرح العربى بوجه عام.

أما موضوع الاحتفالية؛ فكلمة «احتفالية» شمولية، تتضمن السامر والسيرة، والسوق نفسه هو شكل احتفالى، من أقدم سوق وهو سوق عكاظ إلى سوق القرى. الآن الأسواق تنتشر. سوق القرية الأسبوعى؛ تناول، بيع، شراء، بذات تجوز، غناء، حاوى، أنماط شعبية، كتب، أحذية. نحن شعب حرم من الاحتفال، هذه عملية محزنة حقاً. الشعب المصرى أوجد مبررات للاحتفال: اجتماعية أو دينية، يبحث عن مبرر؛ فى كل قرية «شيخ» حتى لو كان مقام «فاضى» ويخلق له مولداً ويعيش أسبوعاً مع هذا الاحتفال. يصبح متحرراً ويقدّر يذكر، الذكر رقصة جماعية، وهى الرقصة الجماعية الوحيدة الموجودة لدى الشعب المصرى. «الزار» طقس للمرأة تعالو من خلاله أن ترقص، لأنها لو رقصت من غير مبرر تصبح ضد تقاليد الشعب المصرى. هنا يبحث الإنسان المصرى عن مبرر لكل احتفالية، أية مناسبة، حتى فى الأحزان (الماتم): الناس تمل على بعضها، مفرى، تنسيق كامل، من يستقبل المزمين، من يجلس مع من، الصفوف داخل الشادر. هذا شكل احتفالى أيضاً بجانب السوق والمولد والزار، وأيضاً حالات مسرحية بمعنى من المعانى.

الفرقة الشعبية هى التى تنتمى فى الأساس إلى ثقافة الشعب بالمعنى الذى قدمناه لكلمة الثقافة: الذوق والشخصية.

الراقصون فى رقصة التحطيب المصرية تشعر معهم بشموخ الفراعة من أول السنة ولجلابية إلى الرفة. هذا الشموخ فيه قصد، فمن شمالك ميراثاً ثقافياً يمكننا أن نتباهى به فى الملم. شخصيتنا نحن أبناء النيل، للكرم قيمة مصرية، السبر الشعبية التى نسجها الشعب المصرى وأساطيره عن النيل لها أهميتها فى التراث الإنسانى.

وفى مجال الموسيقى: عندنا مجموعة الآلات تسمى عائلات، لابد أن تكون ممتلئة فى الفرقة. آلات النفخ وهى: السلمية والأرغول والترمى والمزمار والسيس والابا والشبوبة، وللناى موجود فى الفرقة العربية وغير موجود فى الفرقة الشعبية.

الآلات اللوترية تبدأ من الريباب وتنتهى بالكملجات الشعبية، والطبورة من اللوبة، والسسمية من مدن القنا.

الآلات الإيقاعية، وهى: الدبكة والدفوف والطبلة العبية والنفارة والصاجات والشعلة.

وعندما تريد تكوين فرقة قومية تمثل مصر مثل فرقة النيل لابد من أن تكون هذه الآلات ممثلة، وبمثل الوجوهين البحرى والقبلى واللوبة ومرسى مطروح. كيف تجعل المزمار البحرى والمزمار القبلى فى نغمة واحدة وفى توحيد موسيقى متميز؛ فمثلاً رباب قبلى رتيب (قاعد) وريباب بحر صوته أعلى، لأنه يعمل وسط الضجيج، يوماً معى موسيقى لضبط هذه الأشياء. ورافقى فى رحلتى الفنان الراحل صلاح محمود ابن المسرح الشعبى والملمن، والآن تتعاون معى فى هذا الجانب الفنانة فاطمة سرحان وبعض الملحنين الشبان الذين يمتلكون حساً شعبياً. وأفضل نموذج لتجاوز الآلات للشعبية البحرية والقبالية والبديهة فى النشيد القومى للفرقة، والذى أختم به جميع العروض «مصر وأغانية». هذا النشيد يقوم عليه أربعون عازفاً أو أكثر، وفى بعض الأحيان يصل العدد إلى خمسين عازفاً ومؤدياً.

الموسيقى الشعبية تصاحب فنون القول، وشاعر السيرة، الذى هو قلب للفرقة الشعبية، قولاً بالدرجة الأولى، وأيضاً للمنى البلدى (مضى الموال) والشند النبلى والموال القصصى (المضى للشعبى) والموال الارتجالى. الأساس فى الفرقة الشعبية هو القول، وهذا توجد فرق كثيرة بين الشاعر والمضى والمشد. المغنى الشىء الأساسى عنده الطرب؛ حلالة الصوت. للشاعر المؤدى ليس ضرورياً أن يكون صوته جميلاً. المهم قدرته فى السيطرة على الجمهور، لأنه غالباً ما يكون «محنانى» ومعه دكة عليها مجموعة الإيقاع والريباب

استمرار هذه العادة. عم «شعندي، يقول في ليلة ذهبت وقلت الشعر طول الليل وتحتي شوال قتيل، قتلوه، وخذوا بالنار وجاءوا بالشاعر وقعدوا وغنوا طول الليل معاه.

السيرة الشعبية أكثر القوالب الشعبية درامية، هناك أشكال داخل السيرة قد تحقق صموح أى مخرج. السيرة الهلالية: أحداث وقيم وتشويق وعادات وتقاليد، باب عن الخيل وآخر عن المرأة، وإن أردت باعتبارك مخرجاً أن تعامل مع السيرة تستطيع الدخول من أية زاوية: من زاوية اجتماعية، من زاوية سياسية، من العادات والتقاليد، من زاوية الغم. ومن تجرئى مع الكاتب يسرى الجندى، كنا نريد أن نقول للعالم العربى استحالة أن يتحقق النصر في وجود التنافر والتمزق... قلنا: إن قبائل بني هلال تقاتلوا وتمزقوا فانتهت الرحلة بـ «ديوان الأيتام».

السيرة الهلالية أربعة ديوانين: ديوان الميلاد، وديوان الريادة، وديوان التخرية، وديوان الأيتام. والنبوة في هذه الديوانين بأحداثها تصلح للاستلهام والتوظيف.

الاستلهام بالدرجة الأولى عمل الكاتب، الكاتب صاحب الرؤية، الذي يتعامل مع عنصر من عناصر التراث الشعبي، مع قيمة. أما للتوظيف فهو شاغل المخرج داخل العرض من أجل وحدة فنية متكاملة. للعرض المسرحي يبدأ من النص؛ فالعرض الشعبي يبدأ من نص شعبي لغة وروية، والإطار الذي يوضع فيه هذا العمل: مسرح، ساحة، جرن، قهوة. كيف يتشكل هذا الإطار؟ إذا كان مسرحاً على شكل العلية الإيطالية المقلقة؟ كيف تكسر هذا؛ لأن عادات الأداء الشعبي، في الواقع، ليس هناك فاصل بين المبدع والمتلقي في العمل الشعبي. العمل الشعبي لقاء حميم لا فواصل، في الهلالية، والديكور جزء من الإطار، كان المسرح كله خيول. لماذا لأنه جاف ويشعر المتلقي بالبدانة والجهامة.. السناثر والكواليس والحرايط خيول، ويقع دم على الخيول في قلب خبطة المسرح. هنا الخامة شعبية أيضاً. من اللحظة الأولى صراع دموي، إذن العقد ببني وبييك (بصفك متلقياً) كونك داخل حالة صراعية، وتؤكد هذا المعنى الموسيقى الشعبية، هذا يحدد موقفك من السيرة، وإن أردت تحديداً أكثر من عناصر للتراث الشعبي. زميل آخر - المخرج سمير المصغوري - عمل أبو زيد الهلالي واستخدم موسيقات نحاسية، لأن موقفه ضد السيرة، هذا حقه جداً، وهذا مشروع.

السيد. وفي العادة لا يزيد عندهم عن ثلاثة من العازقين، ولكن في حالة فرقة الليل يوجد أربعون عازفاً وأنا أرى ذلك نوعاً من التطور. أرجو أن نفصل بين المعنى والشاعر، وبين الشاعر والراوى. وهناك فروق شديدة بين كل منهم: شعراء السيرة «يشعروا» على مزامرهم عبد الجليل معوض عبد الجليل من إدفو على دف فقط. أنا تعلمت السيرة من فريدة مازن في الأقصر، كانت تنكي السيرة على صيلفة، وهي التي علمتني فنون الأداء، هذه الساحة، النجارية، النحيفة، صاحبة ركية الولعة والشاي، المصموسة جداً والعصبية جداً مثل شجرة السلط تماماً، تقول:

«الجازية زعقت وجالت باكسرى، تخبط على الصيدية ورجلها في الأرض عليه الموض يا صناديا، هذا الشاعر المرؤى للسيرة، وكيف يلون أداه. كيف يخرج من لحظة الحزن إلى لحظة الفرح، كيف يدخل في الحدث وكيف يخرج منه، ولم يغير المكان ولا الزمان. فمثلاً في الهلالية لما اتولد أبو زيد الهلالي رقصت الرابية وعملت زفة والآلات فيها حالة من حالات الفرح. ولما مات أبو زيد، الحزن الشديد والشجن وعزفت الرابية وكان الشاعر يبكي. عزت للقناري يعمل معركة بالسيف على جورة الرابية وتشعر بأقدام الخيل، يستحضر الحالة، يدخله المرح، والمتلقي يصبح مشاركاً.

جرت العادة على أن المربع الشعبي هو صيغة القص أو الرواية؛ لأنه شديد البساطة ويمكن من الوقوف والمواصلة حتى ولو كانت اللغة نظرية الإيقاع:

«ولا حد خالى من النهم

حتى قلوع المراكب

اوعى نقول للنذل راعم

حتى لو على السرج راكب،.

«ابن عروس،

فالمربع الشعبي الأول مع الثالث والثاني مع الرابع في توحيد القافية. شاعر السيرة لابد أن يكون مالكا نحاسية أدائه، بمعنى: كيف يعبر عن الحزن بأنه حزن، وكيف يعبر عن الفرح بأنه فرح، وكيف يعبر عن المعركة بأنها معركة. ومن هنا يختلف كثير الشاعر عن الشاعر الذي يمكن توظيفه في حالة مسرحية: فـ «ميلتون» شاعر كجابر أبو حسين يختلف عن شاعر يقوم بطون الأداء. وللغة أيضاً تختلف من مكان إلى آخر، والتقاليد والعادات. لماذا «النار» منتشرة في الصعيد وعادة يصعب اقتلاعها. السيرة الهلالية لعبت دوراً كبيراً في

ولدى على اللي انكثل قلماً ولا علمه  
 غريب مالوش حد. جاله الوعد ولا علمه  
 عشان صبية وفاتها بكر... ولا علمه  
 أصل الحكاية... سمعنا لدور حايعجبكم  
 حادثه تكي سليم الكلب.. يعجبكم  
 مات فيها وادفن صيته رن يعجبكم  
 من الصعيد للبحيرة ألفوا الموال  
 علشان جدد مات غريب الحال وله موال  
 وع الأواخر.. ظهر آخر عمل موال  
 يمكن يكون عال وفي الموال يعجبكم

موال حسن ونعمية في ذهن ووجدان الناس، والناس  
 يتقلوه، وحدث قتل حسن وصراعه معروف في الموال، وقصة  
 حب، وشخصيات، هذه الشخصيات احتضنها الشعب وحافظت  
 عليها الجماعة. من هذه الشروط حدث الجواز. وهذه هي  
 الدراما الشعبية كما أعقده، وأرى أن أبو المسرح الشعبي هو  
 الراحل نجيب سرور. وهناك أشكال شعبية أخرى هي دراما،  
 ولكنها دراما ناقصة مثل الزار، لأنه طقس تضييري،  
 وتخصيص، وحالة مسرحية، وصراع؛ ولكن الوظيفة هنا  
 علاجية.... الوظيفة إذن معيار رئيس في العملية المسرحية.

توظيف فنون الأداء وموضوع الأداء الشعبي في مجمله  
 يفتقر إلى الدراسة. التركيز كل التركيز على التصور  
 الشعبية. ونحن نحتاج إلى دراسة الأداء اللغوي والحركي  
 والموسيقي؛ فقد تم دراسة أداء الكورس اليوناني مثلاً، ونحن  
 في ثقافتنا الشعبية لدينا قالب يقابل هذا الكورس لم يدرس؛  
 لدينا المداحون، ويحارب هذا القالب لدينا رواية الميرة والموال  
 والشعراء والمغنيون البلدي، وغير ذلك مما يحتاج الدرس. ولقد  
 قام الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي بدراسة مهمة عن  
 السيرة الهلالية. ولكن من منظور النص الأدبي. لذلك كان  
 يرى الدكتور أحمد أن عزت القناري ولد «رقاص». لكن الذي  
 يهم المخرج في الموال هو قدراته للتعبير الحركية، كما يهم  
 الموسيقى بالدمج أو التعبير النفسي.

الدراما الشعبية تجعلني أرتد: الدراما هي الدراما، المسرح  
 هو المسرح، أما صفة الشعبية هذا فهي تجعلني أرتد إلى  
 مفهوم العقد الذي ببني وبذلك (الجمهور). والجمهور، هنا،  
 نقصد طبيعة ونوعية الجمهور. تخاطب من؟ وما أدوات  
 التوصل والتواصل. عرض المسرح الحديث أو الهاجر يختلف  
 عن عرض في جرن أو ساحة والمسؤول إلى أي جمهور  
 تتوجه.

موال حسن ونعمية الذي كتبه عم مصطفى مرسى، من  
 المرح، يقول في بدايته:



# مؤتمر اللغات والعادات والتقاليد في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا

بواديسٲ ١٨-٢٢ من سبٲمبر ١٩٩٥

عرض : أحمد محمود

عقد في بوايسٲ بالمجر، في الفترة من ١٨ إلى ٢٢ من سبٲمبر ١٩٩٥، مؤٲمر للغات والمعتقدات والتقاليد في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا.

ولقد نوقشت، في هذا المؤٲمر، أبحاث عدة تناولت المحاور الرئيسية الثلاثة. وشارك فيه باحثون من الشرق الأوسط وأوروبا وأمريكا؛ حيث قدموا بحثاً تناولوا فيها جوانب عدة تتعلق باللغات والعادات والتقاليد. وهذا عرض موجز لبعض تلك البحوث.

الفصحى، في الوقت الذي لا توجد فيه دراسات مقارنة وصفية ومعيارية للغة الأدنى، التي ايس لها شكل ثابت من الكتابة.

ويخلص البحث إلى أن هناك عوامل دينية وسياسية واجتماعية واقتصادية تشير إلى ظهور لغة فصحي واحدة تقوم على شكل مبسط من اللغة العليا لتلبية الاحتياجات الحديثة.

وفي مجال اللغة العربية، أيضاً، قدم الباحث ميهالي دويرفيس، من بوايسٲ بالمجر، بحثاً عن اللغة العربية في تركيا العثمانية، وفي الحكم الجمهوري.

وتناول الباحث في بحثه معنى اللغتين: التركية العثمانية والجمهورية؛ أي بين العثمانية والتركية الحديثة. كما أشار إلى التدخل الفونولوجي بين التركية والعربية، حيث أوضح أن

قدم الباحث محمد البوصيري، من الخرطوم بالسودان، بحثاً عن ثنائية اللغة العربية تناول فيه، إلى جانب اللغة العربية، لغات أخرى توجد فيها هذه الظاهرة وهي للغات السويسرية والألمانية ولغة سكان هايتي، الذين يتحدثون الفرنسية، والكارايول، واليونانية. وفي كل هذه الحالات، كانت هناك نوعية أعلى وأخرى أدنى.

وأشار الباحث إلى أنه في حالة العربية هناك الفصحى والعامية، والفصحى هي الأعلى، ويرى المتحدثون بها أنها الأجل، والأكثر منطقية وتعبيراً عن العامية؛ فهي لغة القرآن، والجزء الضخم من الأدب المكتوب.

ويضيف الباحث أن اللغة الأعلى تدرس من خلال التعليم الرسمي، في حين تكتسب اللغة الأدنى بالطريقة الطبيعية. كما أن اللغة الأعلى لها قواعدها النحوية وقواميسها ونصوصها

سموهم بتسميات تحط من شأن الجالية اليهودية، إلا أن الباحث يخلص إلى أنه، رغم احتقار كل طرف للآخر، فإن اليهود لم يحطوا من شأن استخدام التسميات الدينية العربية المستخدمة في الإسلام؛ حيث أقروا استخدامها واعتبارها مفاهيم موازية مقدسة في اليهودية.

وتقدم حمدي الققيشة، من أريزونا بالولايات المتحدة، بحث عن اليمين أيضاً؛ عن «الغبي» في العامية اليمنية. وهو يقول إنه يقوم على لهجة صنعاء التي تستخدم «ما» قبل الفعل و «ش» بعده. أما الأسماء والعنايات والصفات فتغني بـ «مش».

وتحدث سولومون سارا، من جورج تاون بالولايات المتحدة الأمريكية، عن التخيفات في الإدراك التكنولوجي للعربية الفصحى، من خلال تناوله كتاب «العين» لأبي هلال الفراهيدي وكتاب «جمهرة اللغة» لابن دريد. ولم يكن موضوع البحث هو الجوانب المعجمية، وإنما البحوث التكنولوجية التي اعتمدا عليها من مجيئها لتوضيح أوجه التشابه والاختلاف بين الاثنين.

وعن صورة المرأة في أدب شبه جزيرة إيبيريا في العصور الوسطى، قدمت أري شيبز، من أمستردام بهولندا، بحثاً تناول الأدب المتحددة في إسبانيا وبرتغال المصور الوسطى التي حددت تلك الصورة؛ وهي الرومانسية والقتشالية والغالية واللاتينية والعربية والعبرية. وهي تحاول تصوير التنوع الكبير لصورة المرأة من الأغاني والأدب الروائي في شبه الجزيرة، وخاصة في ظل وجود الكلير من الثقافات والآداب هناك، وكيف أن ثمة أفكاراً كشجرة عن المرأة من الأدبين الهندي واليوناني.

وتناول شوقي عبدالقوي عثمان حبيب، من مصر، الختان من التاريخ والعادلت والمستعذلت. وهو يشير إلى أن الختان عادة قديمة تمارسها شعوب مختلفة في أنحاء العالم. والختان عادة ما تصاحبه بعض الطقوس. وتتفق الديانات السماوية الثلاث؛ اليهودية والمسيحية والإسلام، على أن نبي الله إبراهيم ختن؛ لذلك فإن اليهود والمسلمين يتبعون سنة إبراهيم فيما يتعلق بذلك، وكان المسيحيون يتبعونها قديماً، فالإنجيل يشير إلى ختان المسيح في اليوم الثامن لميلاده.

وفي مصر، عرف قدماء المصريين الختان، وأقدم مثال له نجده في مقبرة عنخ ماهر (٢٢٢٥ ق.م) في مقبرة، إلا أنه من المؤكد أنه كان يمارس قبل ذلك التاريخ بمئات السنين. ويرجع «أوكو» ممارسة الختان إلى مصر ما قبل التاريخ.

هناك اختلافاً تاماً بين التركية الجمهورية، من الناحية التكنولوجية والصوتية، واللغات السامية. وقال إن الكلمات العربية الموجودة في اللغات الأزدية وتركيبية آسيا الوسطى جاءت من خلال لغة وسيطة، هي الفارسية، في حين أن التركية العثمانية دخلتها كلمات عربية عن طريق الاتصال المباشر بكل من العربية الفصحى والعامية، وهو يورد أمثلة من الكلمات التي يكون الفرق بينها متماثلاً في الحروف المتحركة فقط لتطابق الحروف الساكنة فيها لكلمة Sayr تعنى «الصيف»، وكلمة Seyf تعني «السيف». وتعني كلمة Taksir «نقص»، في حين تعني Teksir «إكثار».

ولم يقتصر الأمر في اللغة العثمانية على افتراض كلمات مفردة، وإنما تعدى ذلك إلى عبارات كاملة. بل وطريقة كاملة في التفكير. وهكذا تكونت لغة مختلطة. ويقوم هذا النظام على هيكل نحوي تركي، وترتيب فارسي للجملة، ومفردات عربية. وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ظهرت كلمات مثل Sadrazam (المصدر الأعظم)، و Tahelbahr (غوصلة)، و Tenkit (نقد).

وفي الفترة الجمهورية، كانت هناك حركة قوية لحذف كل هذا الأثر العربي في اللغة التركية. كما حظر استخدام الحروف العربية في الكتابة، بل كان من يقوم بتعليمها يتعرض للتعاب. أما نور الدين جويدا، من الجزائر، فقد بحث عن أبنية الملكية في العربية الجزائرية. وقد خلس في هذه الدراسة إلى أن هناك أبنية معقدة من أصول بربرية في العامية الجزائرية تقوم بدور مهم في صيغ الملكية.

ومن القدس تقدم موشي بيافتا ببحث عن التسمية في اليمنية اليهودية، وهو يتناول تسميات محددة على مر العصور في الدوائر اليهودية في اليمن، بما في ذلك الدعوت والأسماء الشائعة وغيرها، مما لا يوجد لدى الغالبية المسلمة. وهو يقول إن تلك التسميات كانت ترمز إلى حياة اليهود الروحية، وسرهم، وعاداتهم الدينية والدنيوية. فقد اشتقا كئي للأشياء الروحية، والسماوية، والقرآنية، وغيرها من الأشياء الدنيوية، بما في ذلك الأماكن المقدسة، والأعياد، وغيرها. وقد نفهم إيمانهم بأنهم شعب الله المختار - الذي يتعارض وكونهم في وضع اجتماعي أدنى؛ بصفتهم رعايا تجميعهم الزيدية - إلى الانغلاق على أنفسهم، رغم كونهم جزءاً مهماً من المجتمع اليمني؛ حيث كانوا يمارسون الحرف والمهارات. وكانت تلك التسميات تنقيساً عن القهر، واعتبرا عن مشاعرهم الدفينة ضد الأغلبية المسلمة. وفي الوقت نفسه، كان المسلمون يحبرون عن

ومن الإسكندرية، تقسّمت مثال جاد الله بهبحث عن التائيرول الأيكولوجية واللغافية في لهجة الصغارة بفاس. وتقول الباحثة إنها تعلمت اللهجة الصغرية؛ باعتبارها أداة فعالة في دراستها اللغوية من بحوث سابقة<sup>٦</sup> واعتمدت الباحثة في بحثها على المنهج الأنتروبولوجي التقليدي؛ أي الملاحظة بالمعايشة، إلى جانب منهج تحليل المضمون. كما استعانت بالمنهج الوصفي التحليلي والمنهج المقارن للتوصل إلى أوجه التشابه والاختلاف بين العادات الكلامية في كل من مصر والمغرب. وأظهرت الدراسة أن اللغة هي الوسيلة الأساسية لنقل التراث الثقافي والفنشة الاجتماعية. كما أنها تؤثر في كيفية رؤية الأفراد للعالم، كما أظهرت أثر البيئة على اللغة وتشابه المجتمعات البدوية في خصائصها اللغوية، كما هو الحال بالنسبة إلى بدو المغرب وبدو مصر، رغم اختلاف المجتمعين في اللغة عموماً.

وكان للفجر هم محور دراسة أميرة عبدالجليل حسين، من الإسكندرية، بعنوان «الشجر كنمط اجتماعي هامشي في مصر». وهي تقول إن الفجر يمثلون نمطاً من أنماط الجماعات الهامشية، التي تزد ظاهرة ناتجة عن عمليات التجهين الثقافي والتلاحق بين مظاهر الحياة والتقاليد لمجموعتين متميزتين من الأفراد. ورغم أن جماعة الشجر تعيش داخل نطاق المجتمع، أو الثقافة الكلية، فهي ذات نمط مميز من القيم والمعتقدات وطرق الحياة. ويختلف سلوك أفراد تلك الجماعة عن سلوك أفراد المجتمع الكلي، بدرجة تجعلنا نقول إن لها ثقافة خاصة بها. وهي تشير إلى تباين الجماعات الفجرية في أنحاء العالم، من حيث الملامح الجسمانية، وأعدادها، وتنظيماتها، وأنشطتها الاقتصادية ودرجة استقرارها، وعلاقة كل منها بالمجتمع المحيط، ومدى تكاملها معه.

وتشير الباحثة إلى أن شجر مصر ينقسمون إلى ثلاث جماعات أساسية؛ هي الفجر، والعلب، واللور، إلا أن الفجر يطلقون على أنفسهم أسماء، مثل هجالة وطراوية وشهانية وتكر وصعايدة وقردانية وطهوجاية (هذجرائية)، ويعتمد أن هذه الجماعة جاءت من المجر (هنغاري). وهم يعيشون في تجمعات تضم مئات الأسر، وأخرى لا يزيد عدد الأسر فيها عن عشرات قليلة، وربما لا يزيد عن عشر أسر.

والمعامل الذي ساعد على استقرار بعض جماعات الفجر في مكان واحد لفترة طويلة، هو عدم حدوث سرقات، أو أي عمل من أعمال الحطف في القرية التي يقيمون فيها أو على أطرافها.

وكان للفخنان يتم في مصر القديمة بفرض الطهارة، بوصفه أحد الطقوس الدينية. ولم يكن قاصراً على فئة اجتماعية بعينها. وفي عصور لاحقة، كان الفخنان واجباً على الكهنة. وفي بعض الأحيان، كان قدماً للمصريين يحاشون الأشخاص الذين لا يجز لهم الفخنان، إلا أن فخنان البنات لم يكن معروفاً في مصر القديمة. ويشير الباحث إلى أنه لم يعثر على دليل يؤكد ذلك، إلا أنه حصل على ما يشير إلى الفتيات اللاتي لم يتم فخنانهن.

ويعنى الباحث في بحثه لبتناول المراسم الصحابة لفخنان النسبى الذي يطلق عليه «العريس»، ويحملة حصان ويسير به في مركب، أو زفة، كمركب العريس، في حين لا يعرف الأب أو الأقارب شيئاً عن موعد فخنان البنات. وبعض الآباء يلنزون فخنان أسفاهلهم عند ضريح أحد الأولياء. وربما ينتظرون حتى موعد مولد هذا الولي لفخنان أسفاهلهم، أثناء الاحتفال به.

وعادة، يقوم حلاق القرية بعملية الفخنان، إلا أن ذلك غالباً ما يقوم به الآن أحد الأهواء. ولكن هذا لا يعنى إطفاء المراسم الصحابة للفخنان، فهي لا تزال موجودة، ولكن أقل مما كانت عليه.

وتناول الباحث «على تيجاني الماهي»، من الخرطوم بالسودان، مسألة غريبة، وهي أكل لحوم الكلاب في شمال إفريقيا. وهو يقول إن هذه العادة شاعت في كثير من المجتمعات المسلمة التقليدية في شمال إفريقيا، وغيرها من البلاد الواقعة جنوب الصحراء الكبرى. ولهذه المادة وجود تاريخي وجغرافي عميق في القارة الإفريقية، كما تشير الأدلة المتوفرة. وهناك أسباب عدة توضح الدواعي التي جعلت الناس يأكلون الكلاب، وهي أسباب طبية، وأخرى تتعلق بالشعائر الدينية وتذوق الطعام. والمثير هو استمرار عادة أكل لحم الكلاب في المجتمعات المسلمة في شمال إفريقيا.

ويبدو أن أكل لحم الكلاب؛ باعتباره انكساراً لبعض الحقائق البدئية والاقتصادية، ظل يلقى مقاومة سلبية من المسلمين. بل إن تحريم أكل لحم الكلاب تم لتحاليل عليه عن طريق الفلسفة، والمعتقدات المحلية التي تسمح باستمراره.

ويقدم البحث استعراضاً لممارسة أكل لحم الكلاب في شمال إفريقيا، كما أنه يبحث عن أصوله ويدرس أغراضه مقابل التعاليم الإسلامية، إلى جانب أنه يبحث في الوسائل التي تم بها التحاليل على تحريم الإسلام لأكل لحم الكلاب.

وأثارت الباحثة زليبا دوريمور، من ألمانيا، مسألة كتب السحر. وهي تقول إن هذا النوع من الكتب يمكن تصنيفه على أنه نوع من التخصص الوظيفية، إلا أنها تقول إن البحث لا ينبغي أن يركز فقط حول النوع الذي تنص على تحته كتب السحر، بل يجب أن يمتد ذلك إلى أهداف الكتابة والدوافع التي وراءها. فكل هذا لابد أن يخضع للتحليل. وهي تشير تساؤلات عدة؛ مثل ماذا نقول عن المؤلف والمتلقي المقصود، وكيف نحدد مجال التطبيق، وكيف نحدد وظائف تلك الكتب بالرجوع إلى الساحر وزبائنه. وتجيب الباحثة عن هذه التساؤلات من خلال تحليل محال للكتب السحرية، وهو مخطوط من القرن الثامن عشر؛ حيث تشير إلى أن بحث هذا الموضوع مازال في مراحله الأولى؛ حيث لم تول الدراسات الحديثة إلا قليلاً من الاهتمام بالكتب السحرية في إطار الدراسات الأدبية. وقد اهتمت الباحثة، أيضاً، ببعض الممارسات والظواهر المتعلقة بالسحر؛ مثل الثمان، والجن، والتول، والرقى، والبخور... وغيرها.

وكانت المعاديات والمعتقدات موضوع بحث آلي شيفنيل، من جامعة ليدز البريطانية، بعنوان «المعاديات والتقاليد والمعتقدات كما تنعكسها الأمثال العربية»، وهو يقول إن الأمثال جزء لا يجزأ من نفسية المنطقة التي تشيع فيها. والأمثال العربية لا تخرج على ذلك. وحيث إن اللغة العربية، منذ ظهور الإسلام، وهي لغة ملايين المتحدثين بها الذين يعيشون في منطقة مترامية الأطراف، ويحدثون لهجات عربية عدة، ويشتركون في عادات وتقاليد ومعتقدات مختلفة؛ فليس من المستغرب أن ينعكس كل ذلك على آلاف الأمثال العربية الموجودة في الفصحى والعامية. ويسعى الباحث، في ورقته، إلى تعقب بعض المعاديات والمعتقدات التي كانت، وما تزال، سائدة بين العرب. وهو يقوم، في الوقت نفسه، بإبراز بعض الجوانب الاجتماعية الثقافية، من خلال تصوير الأمثال العربية.

وتناولت فائق شريف، من المنصورة، ظاهرة الحمى في مجتمع رشيد. وشمل البحث مفهوم الحمى ومجالاته، إلى جانب شخصية الحامد والحمود، ومناسبات الحمى، وطرق الوقاية منه. وتضمن البحث أيضاً نماذج، دراسات للحمى وأنواع وأساليبها. هذا، فضلاً عن الحمى في المأثورات والمعتقدات الشعبية، وموقف المجتمع من الحمى والحماد.

واهتم سمير عبدالغفار شعلان، من مصر، بالطفل في الثقافة الشعبية المصرية، من خلال بحثه عن الممارسات الشعبية المتعلقة بمرض الأطفال. وتركز البحث على أطفال قرية كفر الأكرام التابعة لمحافظة المنوفية. وقد حاول، في دراسته، الكشف عن الممارسات الاعتقادية الشعبية المتعلقة بمرض الأطفال وموتهم عند جماعة محدودة تنتمي إلى ثقافة الفلاحين المصريين. هذا، إلى جانب تأثير البادات السحرية والمعتقدات المصرية القديمة في هذه الممارسات. وتناول البحث جوانب عدة من الممارسات الشعبية لوقاية الأطفال من الحمى، وتلك المتعلقة بعلاج تكرار موت الأطفال، وكذلك التي تدور حول علاجهم، علاوة على المعتقدات الشعبية الخاصة بموت الأطفال.

و «بقايا عبادة الشجر في مصر» هو عنوان بحث صابر العدالي من بودابست. ويورد الباحث أغنية الأطفال الشهيرة في مصر «يا طالع الشجرة». وهو يقول إنه، رغم حجة ما ذهب إليه الشخصيون من أن المأثور الشعبي قد يخضن في بعض الأحيان ما ليس منطقياً أو مغفولاً، فإنه يبدو له أن نص هذه الأغنية يضرب بجذوره في مصر الفرعونية، رغم كونه بالعامية المصرية المعاصرة. وفي رأيه أن هذا النص تجسيد لبقايا عبادة الشجر من مصر، ويحور حول شجرة الجميز المقدسة بالدرجة الأولى، وربما يتصل بالخلعة أيضاً. ويشير الباحث إلى وجود رسوم على جدران المقابر المصرية القديمة مما يطابق على النص، إلى المد الذي لا يحتاج إلى تطبيق.





# مكتبة الفنون الشعبية



## تأملات في ..

# الأدب المصري القديم

تأليف : لويس بقطر  
عرض : توفيق حنا

صدر هذا الكتاب عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ( مكتبة الشباب العدد ٢٨ عام ١٩٩٥ ) ، ويصدر عن هذه الهيئة النشطة والهادئة سلاسل أخرى عدة : «أصوات أدبية» ، و«كتابات نقدية» ، و«الثقافة الجديدة» ، و«الأدباء» ، و«إبداعات» ..

إلى كل الوسائل المختلفة التي تساعد على تسجيل ودراسة حضارتنا في توصلها.

وهناك قضية أخرى دارت حولها هذه التأملات وهي قضية المسرح في مصر القديمة .. يقول المؤلف : «لقد ثار جدل طويل؛ هل عرفت مصر القديمة المسرح أم لا ؟ وما زال هذا الجدل قائماً حتى اليوم. وخلال متابعة الخطوط العامة لما قدمه علماء المصريات من دراسات حول هذا الموضوع يمكن أن نضع أيدينا على الجوانب الإيجابية والسلبية في هذه المساهمات» .

ويستعرض لنا المؤلف مساهمات علماء المصريات : «زيت» و«ديتوت» و«فيرمان» ، ثم يحدثنا عن الدراما القديمة عند اليونان والهند والصين واليابان ، وينتهي إلى هذه الحقيقة : «لا بد أن نأخذ كل مكونات المسرح القديم في الحسبان» من أغنية ورقصة وكلمة أو تصوير صامت ، في إطار عرض يدور حول إعادة تقديم حدث أو أسطورة ، علينا أن نمتلك فهم أدوات المسرح وأن نرى جوهريه ، ثم نبدأ رحلة البحث متحررين من كل جمود وصيق أفق ، ولهم أن نتجنب البدء من نموذج درامي معين ، أو الاقتصار على عنصر واحد كالمحاور مثلاً . ثم يحدد لنا لويس بقطر نظريته وطريقته في البحث عن ملامح

يحدد لنا المؤلف هدفه من تسجيل هذه التأملات : «الواقع أن الفكرة التي أسمى لتحقيقها هي أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجاً على فكرة التواصل ؛ فهناك خيط يجمع تراثنا وحضارتنا رغم تباين المظاهر وتمدد الأوجه . وهذا الخيط من السهل توبئه ، لأننا في أغلب الأحيان لا نملك نظرة شاملة أو نرتاع من أن يكون لنا نظرة شاملة . إننا محكومون في أغلب الأحيان بتقييم مسبق يقبل شريحة من تاريخنا ويرفض شرائع . ومن هنا أهمية أن ندرس تاريخنا على امتداده ، ونحاول أن نضع أيدينا على مواضع الصدع عندما ينقطع هذا الخيط ليبرز من جديد ولكن في صورة مغايرة وحركة جديدة» . وحتى يمكن أن يحقق هذا الهدف يؤكد لنا المؤلف في مواضع كثيرة من تأملاته أهمية دراسة وجمع المأثورات الشعبية ، يقول : «لعل البداية بالتحرف على فورتنا الشعبية القديمة يسهل علينا أن نرى الامتداد في أشكاله الجديدة المتعددة» .

ويقول محذراً وداعياً إلى الإسراع بجمع التراث الشعبي : «ولكن المدنية الحديثة بوسائلها الترفيهية كالتيلفزيون والفيديو لا تترك حيزاً معقولاً لازدهار فورتنا الشعبية ، رغم أنها يمكن أن تلعب دوراً إيجابياً في هذا الاتجاه . ومن هنا أهمية اللجوء



في شهر كيهك، ومن الأدب الأوزبيري الدرامي، ويحدثنا المؤلف عن المهرجانات المصرية باعتبارها «الأرض الخصبة لتحول الأساطير إلى عرض فيه ملامح المسرح، ويقول: «الإطار الذي نمت وتطورت فيه الدراما القديمة يمثل خطأ أكثر تجانساً وتقارباً، فالتمهرجانات والأعياد المختلفة كانت الفرصة الأساسية التي فيها برزت الحاجة إلى الألوان المختلفة من الأداء المسرحي، وليس هذا بالشئ الغريب فالدراما، وخلاصة في مراحلها الأولى، لا تعيش دين الناس في تجمعاتهم، وباعتبارها أحداث ديني أو أسطوري أو تاريخي أو حدث مرتبط بالطبيعة. إن هذا التجمع حول مثل هذا الحدث ماخ درامي ملامح تدرج فيه الأنشطة الفنية المختلفة، وليس من قبيل الصدفة أن تصبح المهرجانات والأعياد المختلفة الحلبة الرئيسية لأوجه النشاط المسرحي».

ولا يغيب عن لويس بقطر هذه العلاقة الوثيقة التي تربط هذه المهرجانات بالموالد الشعبية التي تنتشر في بلادنا.

يقول: «دول أوردنا التبسيط اعتدنا المهرجان أقرب إلى الموالد من حيث تنوع السادة المقدمة وللحمر من فكرة المكان الواحد أو الأداء الواحد».

ويحدثنا بقطر في تأملاته عن الشعر المصري القديم: «لا جدال في أن مصر سككت طريقها الخاص في التعبير الشعري، فهي لم تعرف الملاحم كما عرفتها اليونان، بل جاء الشعر تعبيراً عن قضايا شغلت المصري القديم ربما بشكل يتميز عن شوب ومحتارات أخرى. ولما كانت قضية الموت والحياة هي أحد محاور التفكير المصري القديم، فقد جاء الشعر تعبيراً عن الأحاسيس والشاعر التي تجرّها هذه القضية، ولهذا كانت نصوص الأهرام وما تحتويه من أشكال مختلفة من التعبير الشعري بداية على هذا الطريق»، وبجانب هذا عبروا عن كل ألوان النشاط الإنساني: «كثروا في الحب، وغنوا أثناء العمل، وفي احتفالاتهم الفرحية وللحزينة، وابتهلوا ومجدوا أبائهم شعراً». ويحاول لويس بقطر الإجابة عن هذا السؤال: «كيف نميز بين الشعر والنثر؟ وكيف نحدد أن هذا النص شعر أو نثر؟»، ويقول: «هذه ليست مسألة بسيطة، لأننا عرفنا اللغة المصرية القديمة من خلال الحروف الساكنة أكثر مما عرفناها من خلال الحروف المتحركة، ومن هنا يصعب أن نصل إلى نطق مؤكد للكلمة، وتصبح مقاطع الكلمة مجالاً للتخمين، وفي أحسن الحالات للمقارنة مع النطق القبطي، لأن كلمات كثيرة من اللغة القبطية تعود إلى المصرية القديمة، وفي القبطية نظام كامل من الحروف المتحركة والساكنة، وعن موسيقى الشعر وأوزانه يقول: «لا جدال في أن تقنية الموسيقى والأوزان في الشعر المصري لتقديم مسألة معقدة، ولكن هناك بعض

الدراما المصرية: «إن النظرة الجديدة التي تقدمها معتمدان على رؤية تشمل مكونات الدراما القديمة، ومتخلفين من جمود النظريات، التي عجزت عن تفسير مقنع للمهرجانات المصرية ودورها وطبيعتها، بجعلنا أكثر قرباً من حقيقة التطور الحضاري في مصر في نقطة من نقاطه، ألا وهي ملامح الدراما المصرية». ويقول لويس بقطر محدداً مجال دراسته ومنهج بحثه: «ونأمل أن الجانب التحليلي من هذه الدراسة، وهو يتعرض لمهرجان الإله أوزيريس في شهر كيهك، يلقي ضوءاً على صحة توقعاته، ثم يقرر: «إن أسلم الطرق أن نبدأ بدراسة مستقلة لكل مهرجان، ونضع لدينا على موضوعه وأحداثه وطرق التعبير فيه».

وكان لويس بقطر موفقاً كل التوفيق في اختياره مهرجان أوزيريس، وذلك كما يقول المؤلف: «إن أوزيريس يختلف عن الأغلبية الساحقة من الآلهة المصريين؛ فالأسطورة المنسوجة عبر الزمن عن اللاتيني أوزيريس، إيزيس، حورس غنية بالمشاعر الإنسانية، قريبة إلى وجدان البشر... إن هذه الأسطورة تعود إلى فجر التاريخ المصري، واستمرت حتى نهاية المرحلة القديمة، بل عاشت بصورة أو بأخرى حتى عصر البطالة والرومان». ويحدثنا عن ملامح الدراما الأوزيرية وعن موضوعها: «إن الدراما الأوزيرية هي معالجة درامية لفصول معينة من الأسطورة الأوزيرية، وكانت تستغرق أياماً متعددة في شهر كيهك، في وقت تكتم فيه الطبيعة بالانتقال من الموت إلى الحياة، وكانت وسيلة العمل المسرحي هي الأسلوب الغنائي بالإضافة إلى النصوص الدرامية».

ويقدر المؤلف هذه الحقيقة التي تقوم عليها الدراما الأوزيرية: «إن عزل النصوص عن الأسطورة، أو عزلها بعضها عن البعض، يقضي على المدلول الدرامي للأسطورة»، ويقول: «ليس المهرجان الأوزيري نصاً واحداً يؤدي في ساعة أو ساعتين على خشبة مسرح مستعرة؛ بل هو أقرب إلى عرض شامل تشترك فيه الكلمة والأغنية والرقصة، يستغرق أياماً تصور أحداثاً من أسطورة أوزيريس على مستويات مختلفة تمتد من أعماق المعبد إلى الموكب العامة، ويقول لويس بقطر موضعاً الجانب الإنساني في موضوع هذه الأسطورة: «لقد كانت قصة أوزيريس وصراعه مع أخيه ست وموته ويعده هي الأحداث التي حاول المصريون القدماء إخراجها إلى حيز الوجود مرة كل سنة».

ثم يقدم لنا المؤلف نصوصاً من دراما أوزيريس، ترجمها في لغة بسيطة سلسة، في لغة مسرحية أقرب ما تكون إلى لغة المسرح الشعري.

ولعل أهم وأخطر فصول هذا الكتاب الفصلين اللذين تحدث فيهما المؤلف عن العناصر الدرامية في مهرجان أوزيريس

التفاصيل المصرية تجعلنا نحس لوأنا من الفارق بين الحديث  
السردي الواقعي واللغة الشعرية التي تعتمد إلى النثرين والتكثيف  
في المعنى واستخدام أكثر للتشبيه والسمات الأدبية، ولقد  
تمكن لويس بقدر من ترجمة النصوص الشعرية التي قدمها  
في تأملاته هذه الترجمة السلسة البسيطة التي حاولت أن  
تمتظ بموسيقى النص الشعرى القديم .. يقول : «إن للترجمة  
هذا لا تعدو عن كونها ترجمة حرة تقوم على تدبج النص  
المصرى القديم مع الأخذ في الاعتبار الدرجات المختلفة،  
والواقع أن صعوبات الشعر تفوق كثيراً صعوبات النصوص  
النثرية»، ويخرج من هذه التجربة بهذه الحقيقة المهمة ..  
يقول: «يهملي أن أشير إلى التقارب بين الشعر للمصرى القديم  
وأدبنا الشعبي في الصورة والإحساس .. وعندما يحدثنا عن  
أغاني العمل يقول : « من الأشياء التي تدور في الملاحظة أن  
أغلب أغانيهم وخاصة أغاني العمل يتقاسم كلماتها مغن  
وكورس، وتدور على صورة حوار، وهذا ليس غريباً عن  
أغاني العمل في تراثنا الشعبي الحديث»، وتقود تجربة الترجمة  
للويس بقدر إلى هذه الحقيقة التي تؤكد وحدة تاريخنا  
المصرى وعن اتصاله وتواصل مراحل المختلفة يقول : «هناك  
أكثر من وجه شبه بين المصرية القديمة والعامية المصرية ..  
كلمة «خفف» تستخدمها كثيراً في العامية»، فنقول مثلاً:  
«خسفت به الأرض»، وهذا الفعل «خفف» موجود في  
المصرية القديمة ... وبعد أن يسجل بعض الأمثلة الأخرى  
يقول: «هذه بعض أمثلة توضيح العلاقة الوثيقة بين المصرية  
القديمة والعامية، بالإضافة إلى بعض أوجه الشبه في تركيب  
الجملة» (هامش ٤ ص ٢٧١).

وعن القصة في مصر القديمة يحدثنا لويس بقدر : «شيء  
يستلفت النظر أن مصر عرفت فن القصة منذ أربعة آلاف سنة  
على الأقل، وتداول النماذج القصصية المعروفة بين المعنى  
الأسطوري والشعبي الواقعي، بين السرد واستخدام الحوار، بين  
استخدام شخص إنسانية ورموز تجسد القيم المختلفة كالصدق  
والكذب، وتداول بين النصيلة والدعوة إلى التمرد على أوضاع  
خاطلة»، ثم يقدم لنا قصة من قصص الدولة الوسطى والبحار  
الذي غرق سفينته، ويقول عنها : «نجد نمطاً جديداً يظن عليه  
الطابع الأسطوري؛ فالقصة تدور حول لقاء بحار بأفعى هائلة  
الجم في جزيرة نائية تتكلم وتتعامل كأنها كائن بشري أو إله  
من الآلهة القديمة في صورة حيوان أو طير، ولعل هذه القصة  
هي الأصل لقصة السندباد وقصص البحر الأخرى؛ فالقصة تدور  
حول أموال البحر وما يلقاه البحار في رحلاته من كائنات  
غريبة، وربما يبرز هذا على السطح مدى التشابه بين بحارنا  
المصرى القديم ورحلة «أوديسيوس» عائداً إلى اليونان أو قصص

السندباد في ألف ليلة وليلة، ويقول لويس بقدر: «إنها قصة  
الإنسان الباحث عن المعرفة من خلال المغامرة وارتداد  
الصعاب»، ويقول أيضاً : «وربما نذكرنا وصول البحار إلى الجزيرة  
وتجبره عن الإحساس بالوحدة ثم محاولة أن يرتب حياته بقصة  
رويسون كروزير»، والمؤلف يخصص فصلاً لقصة أخرى من  
قصص الدولة الوسطى وهي قصة «الفلاح الفصيح»، يحدثنا عنها  
تحت هذا العنوان للدلالة والذي يوضح موقف المؤلف الإنساني  
والسياسي «نصوص من شكوى الفلاح الفصيح .. المدلول  
السياسي»، في هذه القصة: «تصوير الواقع المر الذي يعيش فيه  
الفقراء، والتسلط والتحكم الذي يمارسه أصحاب السلطة، وهنا نجد  
دوراً أكثر وضوحاً للحوار ... وتنتهي القصة بتدخل الملك  
وإنصاف الفلاح». ويحدثنا عن هذا المدلول السياسي لهذه القصة:  
«إنما كانت قضية الديمقراطية تعتل اليوم مكاناً بارزاً من كفاح  
الشعوب العربية، وإنما كان لفقدان الديمقراطية يصاحبه هجوم  
على حرية الإنسان، حركته في الصراع ضد كل أنواع  
الاستغلال، فإن الصراع من أجل الديمقراطية هو الصراع من  
أجل حياة أفضل على المستوى الإنساني والمستوى الاجتماعي.  
ومصر بتاريخها الطويل تزخر بصراع الإنسان ضد الظلم والظفر،  
وإن كانت الصورة العامة التي تقدم لنا من مصر الفراعنة، مصر  
الجموع للسياسة المتطرفة على أمراء، فلا بد من وقت وجهد حتى  
ينزاح الزكمان عن وجه مصر الحقيقي، مصر التي زيرت بجانب  
القصة الكلمة والموقف».

لعل الهدف البعيد وراء هذه التأملات هو التوضيح  
والكشف عن وجه مصر الحقيقي «مصر التي زيرت بجانب  
القصة الكلمة والموقف».

وهذه القصة توضح لنا موقف الإنسان المصري - قديماً  
وحديثاً - ضد كل ألوان الظلم والظفر ..

ولقد قدم المخرج المصري صاحب «السماء» فيلمًا تسجيليًا  
رائعاً عن هذا الفلاح المصري الفصيح .. هذا المخرج المصري  
الذي أمد كل شيء لفهم عن «المتأخرين» .. هذا الشاعر المصري  
الذائر .. ومات شادي عبد السلام دون أن يتمكن من تحقيق  
حلمه ..

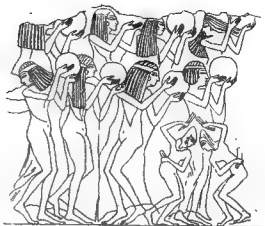
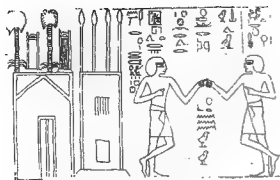
وأحب أن أقدم لك نموذجاً لترجمة لويس بقدر للشكوى  
الثانية :

«أليس من الخطأ أن ينحرف الميزان

أن يتحول رجل مستكبر إلى غشاش

انظر .. إن العدالة تهرب من أمامك، بعد أن طردت  
من مكانها

أن الحاكمين يصنعون الشر



القضاء يخطفون، وسرقون الكلمة صدقها،  
ويلبسونها .. إن الحاكم نهاب

صانع العوز كان من واجبه إزالة العوز .. .

يرتكب الجرائم من كان واجبه القضاء على الشر .

وفى شكوى الفلاح الفصيح التاسعة والأخيرة يقول فى قسمة  
ثورته وتفرده:

«لا تفض عينيك عما تراه

لا تنس على من جاء يشكو لك

انفض هذا التكامل

اجعل كلمتك تسمع

دافع عن يدافع عنه

لا تسمع للكل

اسمح لكل رجل أن ينال حقه...

ويقول الفلاح أخيراً معبراً عن بأسه:

«انظر.. إنى أشكو لك وأنت لا تسمعنى سأذهب  
وأشكو إلى الإله أنوبس» .

وكان هذا الفلاح المصرى يقول بلغة عصرنا الذى  
نعيش فيه: «أمرى إلى الله» .

ويقول عن ترجمته لشكوى الفلاح الفصيح: «ورغم أنى  
استخدمت العربية الفصحى فى ترجمة مقتطفات من هذه  
النقشة، إلا أن العامية أكثر قدرة وإملوءاً لروح للنص وتعبيراته  
حتى التشابه فى بعض الكلمات» .

ومن أدب الحكمة يقدم لنا المؤلف هذا النص من تعاليم  
«أين أم أوبى» (الدولة الحديثة ١٥٥٠ - ١٠٧٥ ق.م)

«احذر أن تسرق فقيراً

أن تصرخ فى وجه أعرج

أن تمد يدك على رجل عجوز

أن تقاطع رجلاً كبير السن

لا تشترك فى عمل غش

د تزعج فى مصاحبة من يقوم بهذا العمل» .

ويؤكد لويس بقطر هذه العلاقة الوثيقة بين أدبا المصرى  
القديم وأدبا الشعبى الحديث .. من تعاليم «غش شيخوخة  
(العصر البطلمى) نقرأ هذه الأمثال التى تشبه إلى حد بعيد  
أمثالنا الشعبية التى نرددها الآن:

«احترم أباهك وأمك حتى تتج

لا تعارض فى موضوع أنت فيه مخطئ

إن من لا يجمع خشباً فى الصيف لا يستدفئ فى الشتاء .  
إذا صنعت خيراً لمائة رجل واعترف بالجميل واحد منهم  
فلم تخسر شيئاً .

اعمل الخير وارمه فى النهر، عندما نجف ستجده،

ونحن نقول الآن «اعمل الخير وارمه فى البحر» .

ويقول مطلقاً على هذا التشابه: «هذا يدعونا إلى دراسة  
جادة مقارنة بين الأدب الشعبى القديم والحديث، ومحاولة  
البحث عن أوجه التشابه والاختلاف، والوصول إلى تفسير  
سليم على ضوء حركة التاريخ» .

ومن للنصوص اللغوية يقدم لنا لويس بقطر هذا النص  
«الذى يعود إلى المرحلة اللاحقة لانهار الدولة القديمة»،  
ويحمل هذا النص عنواناً دالاً هو «أموت أو لا أموت» .. وهنا  
نذكر الحديث الشخصى الذى يريده هاملت «أكون أو لا أكون»  
ويقول المؤلف: «ربما تكمن أهمية هذا النص، «أموت أو لا  
أموت» فى أنه يبلور اتجاهات فكرية عاشت وتردد صداها على  
مدى مراحل تاريخية مختلفة، فالنص فى حوارها مع الرجل  
تدعوه لأن يعيش حياته ويدعم بها ولا يستعجل الموت، تدعوه  
لأن يتخوق طعم الوجود وأن يزداد فى العدم، ومن الأشياء  
اللافتة إلى النظر أن الرجل يؤسس زهده فى الحياة ورغبته فى  
الموت على تغير الأحوال الاجتماعية؛ فالناس أصبحوا أشراً،  
والخير اختفى من العالم، والعائلة لم يد لها مكان، وفى فكرة  
تتردد فى تواصل غريب، إن هذه الأرضية الاجتماعية تحظى  
لفكرة الموت مفهوماً ملموساً، وكأنه رغبة فى التمرد  
والاحتجاج على حياة قاسية، وتقرب هذا النص من كل  
النصوص المعاصرة التى تنقد النظام الاجتماعية وتدعو إلى  
عالم أفضل، وفى الهامش يقول المؤلف - تطبيقاً على هذا النص  
الذى يدور حول رجل زهد فى الحياة ويفكر فى الانتحار -  
يقول: «يزخر أدبا الشعبى بنماذج كثيرة تصور هذه  
الظاهرة .. تأمل النموذج الذى قدمه أحمده رشدى صالح فى  
كتابه «الأدب الشعبى» - الطبعة الثالثة سنة ١٩٧١ ص ٩٦:

«سبح الفلا دخل القاب وحمل الهيم

والفار بنى له جنيته وردها ينشم

والعم عملوه بداية والبداية عم

تأخر ولاد السبوع وتقدم ولاد الكلب تحكم

دا الكلب لما حكم قال له-الأسد: يا عم،

يقول هذا الزاهد وكأنه يبرر رغبته فى الانتحار:

«مع من أتكم اليوم

إنى مثقل بالمتاعب

لافتقادي صديقاً حميماً

مع من أتكلم اليوم

الشرا الذي يطوف العالم

لا نهاية له

الموت أمام عيني اليوم

كرائحة شجرة المر

كالجلوس تحت شراع في يوم غليل النسيم .

ثم يقول أخيراً :

«الموت أمام عشي

كرجل يهن إلى بيته

بعد سنوات من الأسر .

ولكن نفسه ترفض من صاحبها هذا الموقف الاستغلالى وتقول له : «وقالت نفسى : ارم للشوك بعيداً يا رفيقى وأخى، نمسك بالحياة، ولا تتطلع إلى الغرب» .

وتنتهى هذه التأملات - الجذرية بالتأمل والمناقشة - بأشكال التعبير الفني .. يحددنا المؤلف أولاً عن الرقص فى مصر القديمة .. ثم عن الموسيقى فى مصر القديمة .. وينتهى الكتاب بصنحات خصصها لصور ولوحات عن الرقص والموسيقى ( ٢٣ صفحة ) .

واعتمد فى حديثه عن الموسيقى المصرية القديمة على ما كتبه هيكرمان وويلكسون .

وهو حريص فى كل تأملاته على توضيح وتأكيد وحدة تاريخ مصر وعلى اتصاله وتواصله ، يقول فى نهاية حديثه عن الرقص «من خلال هذا العرض الموجز نستطيع أن ندين أهمية دراسة مظاهر الحياة فى تواصلها لأنها تساعدنا بشكل ملموس على فهم تاريخنا فى شموله ...» .

ويحددنا عن أهمية دراسة التاريخ : «.. إن العودة إلى الماضى ليست أكثر من محاولة فهم الحاضر.. إن الخط المتصل يعكس درجة من الاستمرار والأصالة ، يستحق أن نحافظ عليه وننميه حتى وإن تعرض لمؤثرات خارجية على مدى التاريخ الطويل» .

ثم يوجهنا المؤلف إلى أهمية دراسة التراث الشعبى : «ينبغى أن نقوم بمسح شامل للرقصة المصرية الشعبية فى القرية والمدنية ، فى شمال مصر وجنوبها ، فى الواحات والوادية . وحتى يكون هذا المسح شاملاً لابد أن يقوم على منهج تاريخى ، نرى التشابهات ونرجع إلى الوراء ونتابع المتغيرات ، لنضع أيبداً على المؤثرات الجديدة هنا وهناك . ويوضح المؤلف دعوة بهذه الكلمات : «لقد حكى سامى جبره

إلى دريوتن عن رقصة يؤدىها أهل القرى المحيطة بمدينة ملوى تقوم على الأداء التجبرى ، نستطيع أن نرى فيها البعد التاريخى ، فهى تقوم على حركات تصور بكانيات إيزيس عند جثمان أوزيريس ، وما مارسه من سحر لتبعث فيه الحياة ، وكيف جمعت بابنها حورس ، ويقول أيضاً : «إن رقصات كالتحطيب مثلاً تحمل ملامح قديمة وجناتها فى رقصات المبارزة بالعصى» .

«لقد مارس المصريون الرقص - كما يقول المؤلف - فى مناسبات كثيرة : فى الأفراح والأحزان ، فى الولائم والأعياد ، أثناء العمل أو الراحة ، مارسوه فرادى وجماعات ، نساءً ورجالاً وصغاراً ، مارسوه بمصاحبة الموسيقى ، أو بمجرد التصفيق أو طرقعة الصرايح ، مارسوه محترفين وهواة ، كهنة ورجالاً عاديين ، مارسوه بأنواعه المختلفة من الأكروبات حتى الأشكال التعبيرية التى تصور حدثاً فى أسطورة . وتضم القبور والمعابد الكثير من الرقصات التى تصور مظاهر الحياة المختلفة» .

ولعل هذا النص يؤكد لنا أن ما ندعوه برقصة البطن ، رقصة دخيلة ولما تمت بصلة إلى ألوان الرقص التى مارسها المصريون ، ولعل مهارة الراقصة المصرية فى أداء هذه الرقصة يعود أولاً وأخيراً إلى قدرة ومهارة ورشاقة الجسم المصرى على أداء كل حركات الرقص من الأكروبات حتى البالية ..

ويدعونا المؤلف - مرة أخرى - إلى الإسراع بجمع المانورات الشعبية وبخاصة تلك المتعلقة بالرقص يقول : «لقد ضاع بكل تأكيد الكثير من الرقصات على مدى الزمن ، كان من الممكن أن تلقى ضوءاً على خط التواصل ، ولهذا نحتج الإسراع فى عمل دراسات متخصصة شاملة عن فنونا المختلفة وأصولها القديمة مهما تنوعت هذه الأصول . وربما كانت المناطق النائية التى لم تدخلها كل مظاهر الحياة الحديثة أصح الأماكن للبحث عن الأصول القديمة فى فنونا الشعبية» .

تأملات لويس بقطر جذرية بالقرأة الجادة والمناقشة الهادئة فهى مثقلة بالقضايا التى تستحق مناقشتها والإفادة منها .. وهذا الكتاب إضافة جادة ومهمة فى المكتبة التاريخية وفى مكتبة التراث الشعبى ..

ولمست هذه الكلمة ، التى حاولت أن أقدم بها هذه التأملات ، إلا مجرد دعوة للتأمل فى هذه التأملات الصادرة عن عقل مستدير وقلب مثلى بحب مصر وتراثها العريق وتاريخها الواحد المتصل والمستمر بغير انقطاع .

# دراسات أكاديمية في الفولكلور المصري خلال ١٩٩٥

مصطفى شعبان جاد

خلال عام ١٩٩٥، نوقشت عدة أطروحات علمية في مجال الدراسات المهمة بعلم الفولكلور. وقد احتضنت أكاديمية الفنون الإشراف العلمي على هذه الأطروحات من خلال ثلاثة معاهد متخصصة لكل منها منهجه العلمي الخاص في البحث والتحليل، وهي: المعهد العالي للفنون الشعبية، الذي نوقشت فيه دراسة في مجال الأدب الشعبي، وأخرى في مجال الثقافة المادية، ثم المعهد العالي للموسيقى العربية، الذي ناقش دراسة في مجال أداء الموالي، ثم المعهد العالي للموسيقى (الكونسرفتوار)، الذي نوقشت فيه هذا العام أول رسالة في مجال «الإنثوموزوكولوجي»، عن الأغاني القصصية الشعبية المصرية. فكانت المحصلة النهائية: دفعات جديدة في إطار البحث العلمي الجاد في ماثوراتنا الشعبية المصرية.

## الشعر الصوفي الشعبي

تنتقل هذه الدراسة من تصور مؤداه: أن أشكال التعبير في الأدب الشعبي، وخاصة المتصل منها بالمعتقدات، هي من أهم الأدوات إنبَاءً عن تصورات أبناء الثقافة الشعبية عن العالم، وعن علاقة الإنسان بالكون وبالخالق. ولهذا انتهت الدراسة إلى الشعر الشعبي بوصفه موضوعاً للبحث، على أساس أنه أحد الأنماط الفنية الشعبية الكاشفة عن معتقدات مبدعيه وتصوراتهم، وعن طرقيهم في التعبير عنها في قالب فني.

ويشير الأستاذ (إبراهيم عبد الحافظ) إلى أن هذه الدراسة تهدف إلى «جمع كم مناسب من مادة الشعر الصوفي الشعبي المؤدى في الموالد واليالي وساحات الأولياء، بغرض دراستها

وإتاحتها للدارسين فيما بعد، بالإضافة إلى اكتشاف بعض الجوانب الفنية والجمالية الخاصة بهذا النمط من الشعر، ورصد الظواهر الثقافية التي تؤدي فيها نصوصه، والتعرف على مؤدى هذا النمط (المشدين) باعتبارهم مبدعين (أداءً وابتكاراً) أو تأليفاً)، ثم التعرف على علاقة هؤلاء المؤدين بجمهورهم من المشاركين.

وقد حاولت الدراسة الإجابة عن سؤاليين أساسيين، هما:

١ - إلى أي حد أثرت المعتقدات والتصورات، ذات الأصل الديني وغيرها، في تشكيل الشعر الصوفي الشعبي؟

٢ - ما الخصائص الدوعية لهذه النصوص، من خلال دراستها في سياقها الثقافي، ومناسبات الأداء الخاصة بها؟

ويقدم الباحث، في بداية رسالته، تعريفاً لمفهوم الشعر الصوفي الشعبي وفق معايير ثلاثة، هي:

(أ) التزام الشكل الأدبي الشعبي قابلاً للتعبير، مثل الموالد والدرج والزلج وغيرها، وتوسله بالعامية، برغم أنه ينشد مع الشعر الصوفي القصيح.

(ب) التزام التعبير عن وجدان جماعة معينة من الصوفية هم الدراويش أو (الفقراء)؛ وهم جماعة من أتباع الطرق الصوفية، يميلون إلى الجانب العملي، ويبتعدون عن الجانب الفلسفي.

(ج) اتخاذه المناسبات الشعبية الخاصة مجالاً له، مثل الموالد، والليالي، وساعات الأولياء.

وقسم الباحث (إبراهيم عبد الحافظ) دراسته إلى ثلاثة أبواب وخاتمة. تناول في الباب الأول الإطار النظري والمنهج للدراسة، مستعرضاً، بإيجاز، بعض الإسهامات النظرية في مجال الفولكلور، وبعض الدراسات السابقة المتصلة بموضوع البحث. كما تناول الباحث الإجراءات المنهجية التي استعان بها في جمع مادته، والصعوبات التي واجهته؛ حيث اعتمد على طريقتين لجمع المادة، وهما: الجمع من ميدان الأداء الطبيعي في الموالد والليالي، والجمع في مقابلات مع الرواة (المشدين)؛ حيث قام بتسجيل لعدد ١٢ منشئ من منشئي الذكر، واختار ثلاثة منهم لإجراء مقابلة منسقة عن طرق أدائها التي قام ببرسدها في مولد سيدى أبو السماطي، بالقرب من نوب طحا، والمخيمى بالقليش، والأعصر ببهتهم، ومصلح سلامة بالخانكة... إلخ.

وتناول الباحث، في الباب الثاني من الدراسة، الملامح الثقافية لمنطقة الدراسة (محافظة القليوبية)، ووصفه خاصة الظواهر الثقافية شديدة الصلة بموضوع الدراسة. وفي الفصل الثاني، من هذا الباب، يورد الباحث النماذج المختارة للنصوص الميدانية للشعر الصوفي الشعبي موقفة توثيقاً علمياً، ومصنفة على أساس موضوعي؛ حيث صنفت المادة إلى أقسام أربعة رئيسية، هي: التوحيد، والمديح، والتوسل والاستغاثة والحمد، وتعاليم الدراويش والوعظ، ويخرج تحت كل قسم منها موضوعات فرعية متعددة. ويعرض الباحث، في الفصل الثالث، لأدواء المودين والجمهور، كما يردص تقاليد الأداء ويفرق بين نوعين منها، هما:

١ - تقاليد الأداء لدخل الطرق الصوفية.

٢ - التقاليد الخاصة بالأداء في الموالد والليالي.

وفي الفصل الرابع، من الباب الثاني، تتناول الدراسة أساليب أداء النص الصوفي في الموالد والليالي من خلال

التمييز بين النص المطبوع والنص المودى الذي يخضع للتبديلات وتعديلات من قبل المودين، ثم ينتقل إلى وصف ليلة إنشاد كاملة لأحد المنشدين (أحمد بعزق) في مولد سيدى أبو السماطي.

وقد خصص الباحث (إبراهيم عبد الحافظ) الباب الثالث والأخير من دراسته لتحليل نصوص الشعر الصوفي الشعبي تحليلاً لغوياً، فيمعالج الفصل الأول منه تعريف الرمز، أو ماهيته، ويحدد الرموز الصوفية في نوعين:

١ - للرموز النصبية (القلوبية)، مثل رمز المرأة، ورمز للخمر، والرموز المسيحية... إلخ.

٢ - الشعائر والإجراءات الصوفية ذات الدلالة الزمرية، وهي مجموعة الطقوس والشعائر ذات الدلالات الرمزية، مثل شعيرة الذكر، والعهد، والخلوة، ولبس الخلقة، والشراب... إلخ.

ويشير الباحث إلى شعيرة «العهد» بأنها «تتخذ رمزاً على الميثاق بين المرید وشيخه بشهود، هم الله والنبى»، ويورد أحد النصوص الدالة على هذه الشعيرة:

ياواخذ العهد عن شيخك وعن عمك .

دا العهد غالى.. وفيه نور هائل .

إن صنت عهدك هتبقى من رجال عمك .

وان خنت عهدك هتخرج من رضا عمك .

دا أمر عمك كأنه أمر أبوك وأمك .

أما الفصل الثاني، من هذا الباب، فيرصد فيه الباحث الرمز وتشكيله الفني في النصوص الميدانية التي عكف على جمعها، ويقتل النظر إلى إطلاق الأسماء والصفات الأنثوية على الجلالة مثل صفة بهية. ومن خلال أربعة نماذج، تأتى محاولة الباحث لتناول الرمز ودلالته في سياق النص الشعبي عن طريق فك شفرات النص مستخدماً منهج التحليل الأسلوبى، ومجيداً دلالات بعض الألفاظ مثل: الخمار، جمع الصفاء، الذير، الشماش، الدن... إلخ.

وفي الفصل الثالث، من هذا الباب، يعرض الباحث لخصوصيات التعبير في الشعر الصوفي الشعبي والتي حددها في الخصوصيات الشكلية والموضوعية واللغوية. ويقول الباحث - في سياق حديثه عن الخصوصيات الموضوعية - : «إن المديح المرتبط بالبطولة يتدرج من مدح النبى إلى مدح آل بيته، ثم إلى الأولياء بذكر كراماتهم، التي غطت حيزاً كبيراً من النصوص الموداة، وتتكلف قصص الكرامات الطويلة المنظمة زجلاً في نصوص قصيرة (شرح) ومن أمثلة ذلك:

٥ - برغم اعتماد المنشدین على مصادر مدونة معروفة، بالإضافة إلى المصادر الشفاهية تماماً، فإن أهم ما يميز الجانب الشفاهي هو اعتماده على الصيغ الشفاهية التي تعتمد على بعض الصيغ الصوفية المحفوظة.

وفي النهاية، تتكبد الدراسة باستمرار هذا النمط؛ وذلك لارتباطه بإحدى الشعارات الصوفية وهي للذكر، ولارتباطه بمناسبات شعبية ذات جذور تاريخية وهي الموالد والليالي، برغم ما يعزوه من تغير، وتنوع، وتطوير عبر الزمن.

\*\*\*

### أشغال الخشب في العمارة الشعبية

تتمكن أهمية هذه الدراسة في تناولها لجانب من الثقافة المادية يتمثل في أشغال أخشاب العمارة الشعبية، والكشف عن الدلالات الوظيفية والجمالية والاعتقادية في السياق العام للثقافة مجتمع البحث. وتعد أشغال الخشب ضمن أهم مكونات البيت الريفي التقليدي الذي تعرض للكثير من مظاهر التغير، شملت نمطه وطريقته بده، مما ترتب عليه تعرض الكثير من الدور لظاهرة الهدم بما تحمله من أنماط معمارية ونقوش زخرفية.

وتتبع دراسة الباحث (حذا نعيم) في مقدمة وبابين رئيسيين، ويسجل الباحث، في مقدمة الدراسة، أهم الأهداف التي يسعى للوقوف عليها، ومنها:

١ - دراسة مجتمع البحث للكشف عن الظروف التي أدت إلى ظهور أنماط من العمارة التقليدية لها أبعادها الاجتماعية والثقافية، وما يحمله هذا المجتمع من ثقافة تقليدية تتمسك على شكل المسكن واستخدمه، وكذلك العادات والتقاليد التي تم من خلالها اختيار المكان وطوقين البناء.

٢ - دراسة أشغال أخشاب العناصر الإنشائية الداخلة في عمارة البيت، كأعتاب الأبواب والأسقف والسلام والأعمدة بأنواعها وأشكالها.

٣ - دراسة أشغال أخشاب العناصر الفراغية الموجودة بالبيت كالأبواب والشبابيك، والشرفات (التراسينات) بأنواعها وأشكالها.

٤ - الكشف عن العناصر المكونة لأشغال الخشب، والعلاقات البنائية بين هذه العناصر، فضلاً عن الوظائف المتعددة لها في الثقافة الكلية للمجتمع.

ويتناول الباب الأول الإطار النظري والمنهجي للدراسة؛ حيث يعرض الباحث لمفاهيم الدراسة والدراسات السابقة. أما

سیدی ابراهیم مقامه عالی علی الصلّاح.

راحت له الولیة عثمان تزوره ولدها راح.

قالت جیت ازورگ باقطب، ولدی أخذہ التماسح.

اتحرك ابن أبا المجد، فی خلوة وسره لاح.

شاور علی النهر بإیذه، جاله الولد راكب التماسح.

واختتم الباحث (إبراهیم عبد الحافظ) دراسته بأهم النتائج العلمية التي توصل إليها، والتي كان من بينها ما يلي:

١ - إن كثيراً من أشكال التعبير في الشعر الصوفي الشعبي، كالشروح والأزجال، وغيرها، قديم تاريخياً؛ حيث يعتقد أن بعضها يعود إلى القرن الأول للصوف، كما أن هذه الأشعار تميل إلى مزج الأفكار والمعتقدات الصوفية النابعة من المتنوع الأساسي في النصوص الرسمية، مثل الحب الإلهي، والنبوي، والخمر، وما إلى ذلك، بالمعتقدات الشعبية الأخرى المتعلقة في كرامات الأولياء، وحكمة الباطن، وغيرها.

٢ - يقسم المنشدون مناسبات إنشاد الشعر الصوفي إلى قسمين:

(١) الإنشاد الصوفي «الشرعي، القائم حالياً داخل الطرق الصوفية.

(ب) الإنشاد «بالعدة أو العانة، بمصاحبة الآلات الموسيقية، وهو النوع السائد في الموالد والليالي حالياً، بحيث يمكن التفريق بين تقاليد الأداء في كل نوع منها.

٣ - أحدث المبدعون والمؤدون (المنشدون) تحويراً على القالب الشعبي المعروف بالموال، فاستبدلوا به مصطلحاً آخر لنصوصهم وهو «الشرح»، ويبررون ذلك بأنه لا يسوغ أن يطلق على نصوص في التوحيد والمديح النبوي وتعاليم الصوفية مواويل، لأنها تحمل معاني صوفية تشرح القلب والصدر، وهي تشرح هذه المعاني، حتى تصبح مفهومة لدى الدواوين وعامة الناس. وقد امتد التحوير في شكل الموال حتى أنه يسير على قافية واحدة، وروي واحد أحياناً مهما طال عدد شطراته، مع تعدد الأفكار والموضوعات التي يحتويها للشرح الواحد مثل التوحيد، الخمر، التوكل، المديح... إلخ.

٤ - يشترك الشعر الشعبي الصوفي في بعض السمات مع الشعر الشعبي عموماً، ومن ذلك الميل إلى التكرار، والتشخيص، وتحوير شكل الكلمات في نهاية الشطرات، بينما يختص ببعض السمات مثل: التكثيف (إيراد قصة التكرامة الطويلة في شرح قصير)، واستخدام ألفاظ ذات دلالات معنوية عالية.



الفصل الثاني - من هذا الباب - فيقدم فيه الباحث للمناهج، وأدوات البحث، والإجراءات المنهجية، ومشكلات العمل الميداني التي واجهته أثناء جمع المادة.

أما الباب الثاني، فقد أفرد فيه الباحث فصلاً لمجتمع البحث، ومراحل وأنماط بناء الدار بقرية ميت يمش، ثم انتقل للحديث عن المبدعين ومهاراتهم الفنية في فصل مستقل، من خلال خمسة محاور على الوجه التالي:

أولاً: الأفراد المبدعون في مجال أشغال الأخشاب، وقسمهم إلى ثلاثة أنماط: نجار جيغاوي - النجار الدقي - النجار الأفرنجي.

ثانياً: الأسس الحاكمة لأعمال النجارين؛ حيث تعرض، من خلالها، لطريقة الاتفاق على العمل، وحل مشكلاته، وظاهرة الزرجة والعرجة، ثم اختيار أشغال الأخشاب وفق النمط المعماري والجرانيب الثقافية والاقتصادية.

ثالثاً: المهارات الفنية لتشغيل الأخشاب؛ حيث تناول فيها الباحث طرق تشغيل الخشب (الطش - الخلع والسن - النفر والسن) ثم فنون التشكيل والزخرفة؛ حيث قسمها إلى أربعة أنواع: الحفر الغائر، التشكيل بحيلة السدرة، التشكيل بالتفريغ، التشكيل بالخرط.

رابعاً: دراسة حالة للمبدعين؛ حيث توسل بمنهج دراسة الحالة للوقوف على مراحل الإبداع عند الفنانين الشعبيين في هذا المجال.

خامساً: العدد والأدوات المستخدمة؛ حيث قام برصد دقيق للأدوات المستخدمة في أعمال الأخشاب شارحاً لكل منها، مثل: المنشار البلدي، عجلة المشط، الفارة، الكلبة، الدرج، الأزميل.

ثم يقدم لنا الباحث (نعيم حنا) عرضاً تحليلياً لأشغال الخشب في ثلاثة فصول متتابعة من هذا الباب؛ حيث تناول، في البداية، أشغال الخشب الإنشائية: الأعمدة - أعتاب الأبواب - الأسقف - السلال، ثم أشغال أخشاب الفتحات، من خلال دراسة الأبواب الفارجة ذات الدرفة الواحدة وذات الدرفتين، ثم الأبواب الداخلية مشيراً لتقديم التي تحكم صناعة الأبواب ودلالاتها، وانتقل، بعد ذلك، للحديث عن أنواع وأشكال الشبائيك، والأسس والقائم الحاكمة لصناعة الشبائيك واستخدامها. أما الفصل الأخير، من هذا الباب، فقد خصصه الباحث لدراسة أشغال أخشاب الشرفات (التراسينات) من خلال تناوله العناصر المكونة للتراسينا والأسس الحاكمة لصناعتها؛ حيث قام بتصنيفها إلى أربعة أنواع رئيسية، هي:

تراسينات العرايس - تراسينات الشبكة العري - تراسينات الخرط - تراسينات القوام، مدرجاً، تحت كل قسم، الأنواع الفرعية التي تشملها.

وقد سجل الباحث في دراسته ملحاً بالموضوعات قريبة الصلة بالبحث، والتي سجلها مركز دراسات الفنون الشعبية. كما قدم عدة ملاحق لدراسة الحالة، وبطاقات الإخباريين، والدليل الميداني، والكلمات المحلية، والمصطلحات المرتبطة بموضوع الدراسة.

واختتم الباحث دراسته بأهم النتائج والاستخلاصات والتي بلغت ثلاث عشرة نتيجة يأتي في مقدمتها، كما يقول الباحث: «أن الدراسة أظهرت تنوع أشغال الأخشاب المستخدمة في عمارة البيت، فنجد منها الأعمدة والشبائيك والأبواب والتراسينات ونحوها من أشغال متعددة الوظائف والأحجام والأنواع والأشكال، وقد تبين، من خلال دراستها، أن كلاً منها يحتوي على مجموعة من الأجزاء التي تكون فيما بينها علاقة وظيفية، كما يشكل العصر (باب) شبك..» بخصائص معينة حتى يكتمل فيه الشكل والمبنى والوظيفة، لكي يناسب نمطاً معيناً بخصمته، كما يكشف، في الوقت نفسه، عن المكانة الاجتماعية لمساكنه.

### رسالتان في الموسيقى الشعبية

وخلال عام ١٩٩٥، نوّقت - بأكاديمية الفنون - رسالتان في الموسيقى الشعبية، إحداهما في المعهد العالي للموسيقى العربية، والثانية بمعهد الكونسرفتوار، وهما المعهدان اللذان يهتمان بدراسة الموسيقى بالأكاديمية. وقد جمع بينهما دراسة الموسيقى الشعبية من زاويتين مختلفتين وموضوعين على جانب كبير من الأهمية:

### الأساليب المختلفة لأداء الموالم

#### عند بعض كبار المؤدين

وتهدف هذه الدراسة إلى الإفادة من الأساليب المختلفة لأداء قالب الموالم من خلال بعض كبار المؤدين، كما يقوم الباحث طارق يوسف بدراسة الموالم، بوصفه قالباً غنائياً، في قسم الغناء في جميع المعاهد والكليات الموسيقية المتخصصة، وذلك في أسلوب مبسط من خلال تقديم بعض نماذج مبسطة من هذا القالب الغنائي المهم، سواء أكانت هذه النماذج مواريل مرتجلة أم ملحنة.

وقد جاء البحث، بإطاره النظري والعمل، في أربعة فصول، بدأها الباحث بمقدمة تهيئدية عن قالب الموالم، ثم قام بالشرح والتفصيل لهذا القالب من خلال فصوله الأربعة.

وتناول الباحث في الفصل الأول - المبحث الأول - مشكلة وأهداف البحث التي تبحر في التعرف على الأساليب المختلفة لأداء الموال من خلال بعض كبار المودين، كذلك التعرف على بعض الانتقالات اللحنية في الأداء، والوقوف على فن الارتجال الغنائي، والآلات الموسيقية المصاحبة لقالب الموال. وارتكز الباحث على دراسة أداء الموال عند بعض كبار المودين، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، في جمهورية مصر العربية. ومن ثم، فقد تناول، في المبحث الثاني من هذا الفصل، الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع بحثه، ولاتي تعرضت لفن الموال تاريخياً وموسيقياً.

وخصص الباحث الفصل الثاني من هذه الدراسة لتقديم عرض تاريخي مختصر عن نشأة الموال وتطوره والآراء التي قيلت في شأنه، ثم انتقل إلى الحديث عن الوظيفة الاجتماعية للموال في الفن النبأ، والصنف في التعبير عن الأحداث.

ويصنف الباحث أنواع الموال - من حيث الشكل - إلى تسعة أنواع رئيسية، هي: الموال الرياعي - الموال الخماسي - الموال المربع - الموال السباعي - موال الروضة - الموال للمسافر - الموال المردوف - الموال اللطاش - موال الدزاليات. ويطلق على هذه التصنيفات بقوله: «إن هذه الموال قد لا تلائم بعدد معين من الأبيات فيقتضي بها حسب المناسبة أو الظروف التي يغني لها أحياناً، وأحياناً يكون الموال قصيراً حسب المناسبات التي يقال فيها».

وعن تصنيف أنواع الموال، من حيث المضمون، يشير الباحث إلى: الموال الأحمر - الموال الأخضر - الموال الأبيض - الموال القصصي؛ مسجلاً للمناذج من كل نوع، وما يحويه من مضمون. فالموال الأحمر - على سبيل المثال - هو: «مول الحب العفيف الذي يجر عن الجراح والغضب أحياناً، والغربة والحساسة والفراق، ويكثر عادة في الصعيد... ويعرض للمناذج من هذا النوع من الموال، منها:

من كثر غلبي بدور ع الشجا ملجاء  
ولا التجيش الببائة حتى في ملجاء  
دى دونة الشوم لاخفت عزيز ولاجاء  
فيها العزيز يتقلب والتدل يتهنى  
من غير ما شجى يلاجى كل يوم ملجاء

كما تناول الباحث الكثير من النقاط المهمة والخاصة بقالب الموال كالصيغة الموسيقية في الموال، ومحاولة القيام بدراسات جادة عن موسيقى الموال، وعن صياغة الموال باعتباره قالباً غنائياً بشكل يتخذ التركيبية الثلاثية (عنة - ردة

- غطاء). كما تعرض الباحث للرأي الذي قيل بشأن التركيب المقترح في صيغة الموال، مشيراً - بصورة مختصرة - لموضوع الارتجال في فن الموال.

واختار الباحث، في هذا الفصل، مجموعة من أعلام الفن العربي القلدي والمعاصرين ليرصد أساليبهم المختلفة في أداء الموال، وأشهر ما أدوه من مواليل، سواء أكانت مرتجلة أم ملحنة، ومن هؤلاء: عبده الحامولي - يوسف المنيلوي - عبدالحى حلمي - الشيخ السيد الصفتي - الشيخ محمود صبح. كما عرض الباحث، أيضاً، لبذعة تاريخية لبعض كبار المودين لفن الموال الذين تتلمذوا على أيدي هؤلاء المطربين - السابق ذكرهم - وذلك في الفترة التي حددها الباحث أمثال: صالح عبد الحى - فتحية أحمد - محمد عبد الوهاب - أم كلثوم - عباس البليدي - عبد الخي السيد - فريد الأطرش - إبراهيم حمودة - فايد محمد فايد - سيد مكاوي - كارم محمود - محمد قنديل - فايزة أحمد - عبد الحليم حافظ.

وأهم الباحث، في هذا الإطار، برصد الكثير من المغنين الشعبيين الذين برعوا في أداء الموال أمثال: محمد عبد المطلب - محمد الكلاوي - محمد العربي - محمد رشدي - شفيق جلال.

أما الفصل الثالث، من هذه الدراسة، فقد خصصه الباحث لعمل دراسة تحليلية للمعينة المختارة والمنقاة - في الإطار العملي للبحث - لتوضيح الأساليب المختلفة لأداء الموال من خلال بعض كبار المودين لقالب الموال، وذلك طبقاً لاستمارة البيانات التي عكف الباحث على تصميمها، ويطبق، في نهاية تحليله، بقوله:

«إذا كان هناك تناولاً لبعض النماذج في حدود الدراسة، إلا أن الحقيقة أن هذا الفن مازال في حاجة إلى دراسات أخرى».

وفي الفصل الرابع والأخير، يعرض الباحث لأهم النتائج التي توصل إليها من خلال تحليله لتصوص الموال وعملية الأداء، ويقوم بتحليلها في ضوء أسئلة البحث المطروحة، وكان من بين هذه النتائج:

- أن الموال يؤدي في الكثير من المناسبات الاجتماعية المختلفة، حيث إنه شديد التأثير بتطورات الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، وذلك لأنه شعر شعبي قام بالجمع بين بساطة وتلقائية التعبير، وحسن اختيار الكلمة.

- إن لقالب الموال نشأة تاريخية عميقة الجذور اختلف فيها الكثير من المؤرخين. كما أن قالب الموال قد مرَّ بعدة مراحل تطور فيها نوعياً وفنياً خاصة في مصر، كذلك وجد الباحث أن لهذا القالب دراسة من الناحية اللغوية تدخل ضمن إطار علم

المعرض الشعري، حيث إنه غالباً ما ينظم على بحر البسيط، وهو من بحور الشعر العربي.

- يرى الباحث أنه من خلال دراسته لقلب الموال أن انتقال الموسيقى أو الغناء بالتواتر الشفاهي في حقبة سابقة، كان عنصراً حاسماً في تطور القدرات الارتجالية للعاظف أو للمغني في أدائه (البليالي والموال والقصيدية في مراحلها الأولى)؛ ولذلك فإنه من الممكن أن يستعين الدارسون لهذا القلب (الموال) بالاستماع للكثير من جميع أنواع المواويل سواء أكانت مرتجلة أم ملحنة، والإفادة من ذلك بدراسة أكاديمية مستفيضة تتناولها وتتناولها الأجيال جيلاً بعد جيل، وتقدم على تشجيع الدارسين ذوي موهبة الارتجال على الارتقاء بهذا الفن.

- أن الموال يعتبر من أهم القوالب الغنائية في الغناء العربي؛ ولذلك فإنه من الممكن محاولة جمعه وتسجيله وتحويله موسيقياً، ومحاولة قيام الباحثين والدارسين له تحليل عناصره من حيث: المكان، الموزون (مرتجلاً أو ملحناً)، نسه لغويًا، نوعه شكلاً ومضموناً، وتحليله موسيقياً، ونوع المصاحبة فيه، ويرى الباحث أن ذلك يجب أن يكون بصورة مبسطة من خلال أبسط النماذج لبعض كبار مؤيديه، كما أنه من الممكن تحديد أساليب أداء الموال والسمات المميزة لكل أسلوب على حدة من خلال بعض كبار المؤيدين له، كذلك الإفادة من أدائهم باستغلالهم في الغناء لكتبتى (ياليل.. ياعينى) اللتين تعبيران دوراً مهماً قبل بداية أداء الموال بين المنشدين له في سمرهم والمطربين منذ أن استقر الطرب على عرش اللخت.

ويسجل الباحث، في نهاية دراسته، مجموعة من الأسئلة المحورية التي يجيب عنها من خلال تحليله للمصوص وعمالية الأداء، وتمثلت في أربعة أسئلة على النحو التالي:

(أ) ما الأساليب المختلفة لأداء الموال؟

(ب) ما الانتقالات اللحنية للسطرقة في أداء الموال؟

(ج) هل من الممكن تلحين الموال، أم أنه يرتجل فقط؟

(د) هل من الممكن تدريس قلب الموال، سواء أكان مرتجلاً أم ملحناً، ضمن منهج الغناء العربي؟ وما مدى الإفادة من ذلك؟

وجميعها أسئلة يلقى الدارس الضوء عليها محاولاً للكشف عما تطرحه من قضايا في هذا الجانب المهم من الموسيقى الشعبية المصرية.

### الأغاني القصصية الشعبية المصرية

تتناول هذه الدراسة بعض الأغاني القصصية الشعبية المصرية الشائعة بين قطاعات كبيرة من المجتمع للتعرف

على أهم ما يميزها من اللاتحية الموسيقية من حيث الإيقاع واللحن والشكل البنائي وأسلوب الأداء، وذلك بالتدوين والتحليل الموسيقى.

واختار الباحث (عاطف مصطفى) نموذجين من هذا النوع الفنى بوصفهما تطبيقاً عملياً لدراسته، وهما: «حسن ونعيمة» و«شفقة ومترولى». وي طرح الباحث الأسباب التي دفعت لتناول هذين الممثلين الشعبيين، فيقول:

«... وقع الاختيار على عينة البحث (حسن ونعيمة) و«شفقة ومترولى» نظراً للشهرة الواسعة والانتشار الواسع تتمتع بهما هاتان القصتان بين الناس في كل أنحاء مصر، وكذلك لاستخدام هاتين القصتين في المسرح وفي بعض الأعمال الفنية الأخرى؛ نظراً لأنهما من المصوص الأدبية الشعبية ذات البناء الدرامي في صياغة أحداثهما. وقد استلهمهما الأديب شوقي عبد الحكيم في عمل مسرحيتين: (حسن ونعيمة) و«شفقة ومترولى» بين عامي ١٩٦٤، ١٩٦٥، وقدمت كل منهما على مسرح الجوب. كما أن المؤلف الموسيقى الراحل جمال عبد الرحيم قد استلهم قصة (حسن ونعيمة) في عمل موسيقى للباليه من ثلاثة مشاهد لأوركسترا الحجر وآلات الإيقاع والدف. بعضها آلات شعبية مصرية. عام ١٩٨٠.

ويقسم البحث إلى بابين رئيسيين، ويتكون كل باب من فصلين؛ حيث يدرس الباحث، في الفصل الأول من الباب الأول العرض التاريخي للأغنية القصصية الشعبية، فيتناول مفهوم البالاد. وهو مصطلح عالمي يعنى القصة الشعرية الشعبية. من حيث النشأة ومراحل التطور، ثم ينتقل للباحث للحديث عن الأغنية والشعراء الجوالين في أوروبا، مشيراً إلى تاريخ الأغنية، وظهور الشعراء والمغنيين الجوالين في أوروبا أمثال التروبادور والتروفيير.

وبعد أن يقدم لنا الباحث فن الأغنية في أوروبا، ينتقل إلى مصر؛ حيث يعرض لنا لمحة تاريخية عن الشعراء والمغنيين الجوالين في مصر، ويصفهم إلى عدة طوائف فنية سجلها لنا التاريخ لهؤلاء المبدعين الشعبيين، وهم: طائفة المنشدين - طائفة الدراويش المتصوفة - طائفة الأباتية - طائفة العوام - طائفة الأباتية - طائفة الصهبجية - طائفة رواة القصص الشعبية. ثم يقدم لنا الباحث، في نهاية هذا التصنيف، نبذة تاريخية عن قصتي (حسن ونعيمة) و«شفقة ومترولى».

وفي الفصل الثاني، من هذا الباب، يقدم الباحث عرضاً أدبياً للأغنية القصصية من خلال أربعة محاور؛ حيث يبدأ بطرح تعريف للأغنية القصصية الشعبية، ثم يسجل الخصائص العامة الأدبية لهذا النوع الفنى، ويعدها بعرض

للتغير والتدور في أداء النص، ويتناول بعد ذلك دور المؤدى في الأغنية القصصية، وفي هذا الإطار يقول الباحث:

« إن الموسيقى ولقاءها هي أهم مظاهر الاحتفال الإنساني، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه الأغاني المرتبطة بالمناسبات، وهناك نوع آخر يمكن أن نطلق عليه الأغاني غير المرتبطة بالمناسبات، وغير المرتبطة بمكان أو زمان، ولكنها تعبير عن كيان فردي أو جماعي. والأغاني القصصية من الأنواع التي لا ترتبط في أداؤها بمكان وزمان محددين، وإن كانت أحداثها قد ترتبط بمكان أو زمان، فهي تؤدي في أي وقت وأي مكان، سواء للصلية والمؤانسة أو لإعطاء موعظة وتجريفة. »

وقدم الباحث، في هذا الفصل، شرحاً مركزاً للخصائص الأدبية مع ذكر أمثلة من النصوص المختارة لعينتي البحث، كما عرض للنصوص الأدبية المتغيرة والمتنوعة لعينتي البحث وتحليلها تحليلاً أدبياً، مع ذكر أوجه الشبه والاختلاف بين النصوص المتنوعة والتعرف على أسباب هذه التغيرات مشيراً إلى دور المؤدى، في الأغنية القصصية من حيث طرق الأداء وأساليبه، وعلاقة المؤدى بالمتلقي.

أما الباب الثاني، من هذه الدراسة، فقد خصصه الباحث للتدوين والتحليل الموسيقي؛ حيث أفرد الفصل الأول لتدوين النص الأدبي والتدوين الموسيقي لأهم النماذج الدالة على طبيعة اللحن في كل من (حسن ونعيمة) و (شفيقة ومتولى). وقد اهتم الباحث، في تدوين النص الأدبي للعملية الشعبية، بالوقوف على معاني بعض مفردات النص التي وردت في القصصين، منتهجاً بذلك النهج العلمي المتبع في تدوين النصوص الأدبية، كما عرض لنا في تدوينه الموسيقى للنوت الموسيقية التي تشرح طبيعة ومنهج التدوين الموسيقي الذي توسل به.

وتناول الباحث، في الفصل الثاني من هذا الباب، التحليل الموسيقي للنماذج المدونة على أساس أربعة محاور، هي: اللحن - الإيقاع - الشكل البنائي الموسيقي - أسلوب الأداء، واستوعبت استمارة التحليل كل محور بالتفصيل، فبالنسبة إلى اللحن الموسيقي، نجد الباحث يتناول عملية التحليل من خلال تعرضه للمقام الموسيقي والصدى اللحني ونغمة النهاية والمصار اللحني. أما الإيقاع فقد تناوله تحليلاً من خلال الميزان والسرعة والأشكال الإيقاعية المستخدمة. وفي تناوله لأسلوب الأداء، نجد الباحث يحلل هذا الموضوع من خلال دراسة المؤدى والمردود والآلات الموسيقية المصاحبة.

وعن المنهج الذي اتبع في هذه الدراسة، يشير الباحث إلى أنه « اتبع المنهج الوصفي التحليلي، ويضي هذا وصف الظاهرة التي يقوم الباحث بدراستها وصفاً دقيقاً، وذلك قبل المضي في حل المشكلة التي اقترحت دراسة هذه الظاهرة، ولا يقتصر المنهج الوصفي التحليلي على جمع البيانات وتبويبها، وإنما يمتد إلى ما هو أبعد من ذلك؛ لأنه يتضمن قدراً من التفسير والتنظيم والتحليل لهذه البيانات، حتى تستخرج منها الاستنتاجات ذات الدلالة والمعزى بالنسبة للمشكلة المطروحة. »

وفي خاتمة الدراسة، يحرص الباحث (عاطف مصطفى) لأهم النتائج التي توصل إليها، وهي:

١ - اللحن: لحن بسيط ويسير في تونيات سلمية صاعدة وهابطة، وتتحصر القفزات اللحنية بين مسافة الثالثة ومسافة الرابعة، وتسود الحليات والزخارف اللحنية التي تستخدم بكثرة في أشكال متنوعة.

٢ - الإيقاع: تخضع الأغاني القصصية للأداء الحراً حيث لا يوجد ميزان محدد ولا تقسيمات للموازين، وتتنوع الأشكال الإيقاعية المستخدمة في اللحن الأساسي بين إيقاعات بسيطة، وإيقاعات أخرى ذات تقسيمات صغيرة نابعة من مقاطع الكلمات.

٣ - الشكل البنائي: يقوم الشكل البنائي للأغنية القصصية على أفكار لحنية صغيرة وبسيطة ونماذج من الخلايا اللحنية الصغيرة، مع تميّتها وتحويلها وتصويرها لتكوّن، في النهاية، العبارات والفقرات الموسيقية.

٤ - أسلوب الأداء: المؤدون للأغاني القصصية أكثر قدرة وبراعة من المؤدين لأنواع أخرى من الأغاني الشعبية، فالمؤدى يلقى بثقله على أسلوبه الإبداعي، أكثر مما يلقه على تذكره للأغنية.

\*\*\*

وفي النهاية، تجدر الإشارة إلى أن جميع هذه الأبحاث قد تألت درجة الامتياز، مع التوسعية بتداولها بين الجامعات العربية والأجنبية.. وتجدر الإشارة، أيضاً، إلى أن الباحثين الأربعة برغم تدور تخصصاتهم ومعاهم الطمعية، فقد اعتمدوا جميعاً على المادة الميدانية المحفوظة بمركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة؛ تلك المؤسسة العلمية التي تلم فيها رواد الحركة الفولكلورية في مصر، الذين كان همهم الأول والأخير جمع وتصنيف وتحليل المؤثرات الشعبية المصرية.

# بيلوجرافيا التراث الشعبى

## قوائم الأدب الشعبى

فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨

(٦)

### د. إبراهيم أحمد شعلان

#### كتبخانة

- نسخة أخرى طبع شرف.
- نسخة أخرى.
- نسخة داخل مجموعة ط بولاق ١٢٩٠ هـ.
- نسخة أخرى كالمسابقة.
- قصة رويصن كروزي بالعربية.
- تشتمل على سياقية وما جرى له فى أثناء ذلك.
- طبع حروف بمالطة ١٨٣٥ آخر صحيفة منها ٢٥٢.

\*\*\*

#### كتبخانة

- رسالة تشتمل على ماقيل فى فصول السنة الأربعة وذكر مياهها وأشجارها وثمارها وغير ذلك.
- مكتوبة بقلم عادى.
- عجائب الهند بره وبحره وجزائره.

\*\*\*

#### كتبخانة

- ديوان البردويل، وهو من الخرافات.
- طبع حجر - المطبعة العنانية ١٢٩٨ هـ.
- يزدك بن شهریار الناخذاه للمهرمزى.
- طبع حروف بلدين من ١٨٨٣ إلى ١٨٨٦.

\*\*\*

#### كتبخانة

- الأسرار عن حكم الطيور والأزهار.
- عز الدين بن عبد السلام بن أحمد بن غانم المقدسى.
- طبع حجر بمصر ١٢٨٠ هـ.
- نسخة أخرى كالمسابقة.
- الدر الثمين فى أسماء البنات والبنين.
- محمد مقيل بك.

\*\*\*

#### كتبخانة

- جمع فيه ١٣ ألفاً وثمانمائة كل اسم منها يوافق عدد حروفه بحساب الجمل عام ولادة من يسمي به، وذلك معتبر من ١٢٩٥ هـ إلى ١٣٤٠ هـ.

- نسخة طبع وادى النيل ١٢٩٤ هـ وفي أولها مقدمة باللغة التركية.

- نسخة أخرى مقدمتها بالعربية ١٢٩٥ هـ.

### كتبخانه / كيمياء وطبيعة

مجموعة:

١ - كشف الأسرار للإنهاف (في كشف الظنون أنه للشيخ على بن أيدمر بن علي الجلدي ٧٦٢ هـ، والكتاب أنه للسيوطي).

٢ - رسالة لبعض الرهبان أوردوها لولده.

٣ - الأقاليم السبعة في علم الصلعة لأبي القاسم محمد بن أحمد السماوي المعروف بالمرافقي.

\*\*\*

### كتبخانه / كيمياء وطبيعة

مرآة العجائب.

- لأبي عبد الله محمد المهنار.

- ترتيبها على تسعة فصول في الروح والنفس والدابة السوداء والكف والغراب الأسود والمقاب والشمس المصورة والعبان والسرطانات والدواية يليها فوائد كيمائية.

\*\*\*

### كتبخانه / فنون متنوعة

النطق المفهوم من أهل الصمت المعلوم.

- أحمد بن طغر بك.

- أورد فيه عجائب نطق الحيوانات التي ليست ناطقة والجمادات الصامتة معجزة لأنبيائه وكرامته لأوليائه، مرتبة على ستة أقسام تشتمل على عدة أبواب.

- نسخة في مجلد كتبت ١١٦١ هـ.

- نسخة أخرى طبع حروف - للطبعة الوهبية ١٢٨١ هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*

### كتبخانه / فنون متنوعة

مختصر عجائب - للخرافات وغيرها.

- لأبي بكر العصفري.

- نسخة في مجلد بها خروم كثيرة جداً.

\*\*\*

### كتبخانه / فنون متنوعة

كنز الأسرار ولواقيح الأفتكار.

- أبو عبد الله محمد بن سعيد بن عمر بن سعيد الصنهاجي.

- رتبته على أربع مقدمات وأربعة أركان في إيضاح أصناف الموالم، يعرب عن عجائب الآثار العلوية ويبنى عن ماهيات المكتونات السفلية.

- نسخة في مجلد كتبت ٩٨٩ هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة كتبت ١٠٨٠ هـ.

- نسخة في مجلد كتبت ١٠١٢ هـ.

- نسخة أخرى في مجلد كالسابقة بقلم عادي.

\*\*\*

### أزهر / ج ٦

حديث العروبان ورفيقه المنعم.

وهي حكاية تتضمن ذكر عجائب البحر وما فيه من مخلوقات.

- لم يعلم واضعها.

- نسخة ضمن مجموعة في مجلد من ورقة ١٢٧ - ١٣٦.

\*\*\*

### أزهر / ج ٦

الآيات البيئات في غرائب الأرض والسماوات.

- إبراهيم بن عيسى بن يحيى بن يعقوب بن سليمان فرح الحوراني ت ١٩١٦، ألفها ١٨٨٢.

- نسخة في مجلد طبع ببروت ١٨٨٣ في ١٦٠ ص.

- نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*

### أزهر / ج ٦

عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات.

- للقرظي / جمال الدين أبو عبد الله محمد بن زكريا بن محمد القزويني ت ٦٨٢ هـ.

- الجزء الأخير من نسخة في مجلد كتبت ٨٦٤ هـ في ١٣٦ ورقة.

- نسخة أخرى في مجلد كتبت ٧٤٥ هـ في ٥٩ ورقة.

- نسخة أخرى في مجلد في ١٨٠ ورقة.

- نسختان أخريان طبعات مختلفة.

\*\*\*

## قصص شعبية

ت / أدب / طبع بولاق ١٢٩١هـ

الدر النذير فى النصيحة والتحذير لحسين حمصى بك  
(باشا) وهى قصة موضوعة على الحيوانات، مصورة.

\*\*\*

ت / قصص / خ

مجموع قصص قديمة يحتوى على:

الطرز المعلم فى قصة السلطان إبراهيم بن آدم لأحمد بن  
يوسف بن سنان.

قصه يوسف الصديق، وقصة العابد وولده سليمان  
والفصيح أحمد، وقصة فضلون العابد مع المرأة، وقصة  
الخنزر.

- والموجود أورلق من أولها.

\*\*\*

ت / قصص / خ مغربى ١٢٥٥هـ

مجموع قصص قديمة تشتمل على عشر قصص بعضها  
من ألف ليلة وليلة كقصة السندباد البحري وقصة الحكماء  
وأصحاب الطاووس والوبرق والغرس الأبروس.

\*\*\*

ت / قصص / باريس ١٨٣٨

مجموع قصص قديمة بعضها من ألف ليلة وليلة ولكن  
غالب ما فيها ليس منها.

- على بشره الأستاذ هومبير Humbert.

\*\*\*

ت / قصص / ليدن ١٨٠٥

مجموع قصص عامية شامية ومصرية، وهى السماعة عند  
المامة بالحواديت أى الأحاديث جمع حدوثه أى أحدثه.

- جمع الأستاذ إنزوليمان Enne Littmann ومصدر بمقدمة  
إنجليزية له ومكتوب بأوله الجزء الأول.

\*\*\*

ت / قصص / طبع الخيرية ١٣٠٨هـ

اللطائف الأصبهانية واللمن الترفيقية.

وهى قصة عن رحلة الحاج بابا الأصبهاني داخل البلاد  
الفارسية.

- ترجمها عن الإنجليزية: محمد لطفى أفندى.

\*\*\*

ت / قصص / خ فارسي

قصة يوسف وزليخا بالفارسية.

- نظم الجامى. - بقلم: فارس حسن.

\*\*\*

ت / قصص / خ ١٢٤٦هـ

قصة الملكة الهيفاء ويوسف ابنة الملك سهم.

- جعل وقوعها مدة للخليفة المأمون.

- ناقصة من أولها قليلاً.

\*\*\*

ت / قصص / خ ١٢٠٩هـ

قصة الملك كورس الفارسي مع ولده والفلاسفة السبعة  
وهى أمثال ومعانى سديتنا الحكيم الفارسي.

- ترجمت من الفارسية الى الرومية، ثم ترجمها من  
الرومية إلى العربية الخورى يوسف جحشان من مدينة  
الرملة، كان موجوداً ١٢٠٩هـ.

\*\*\*

ت / قصص / ط جوتنجن (أى غوطة) ١٨٠٧

قصة الملك زاد بخت والشرة وزراء.

مصدرة بمقدمة لاتينية مختصرة.

\*\*\*

ت / قصص / خ

قصة الملك جلام ووزيره شيماس وبقية وزرائه وابنه.

\*\*\*

ت / قصص / خ

قصة اللص والقاضي، وهى عن لص قفبه سبط على أحد  
القضاة وناقشه فى أمور شرعية فظله.

- يليها أرجال منها قصة الفخاجة عمر.

\*\*\*

ت / قصص / خ ٩٨٠هـ

قصة قهرمان قاتل بالتركية.

\*\*\*

ت / قصص / طبع لبنان ١٩٠٤

قصة فيروز شاه

- بقلم الفاضل نخلة قلفاوط ١٩٠٥ .

\*\*\*

ت / قصص / طبع بولاق ١٩٢٢

قصة الغنى الفقير بالعامية الشامية .

- بتحقيق الأستاذ ليلمان .

\*\*\*

ت / قصص / طبع بيروت

قصة على الزبيق المصري بن حسن رأس الفول وماجرى له مع أحمد الذنف ودليلة المحفالة .

- وهي مقسومة إلى ١٥ جزءاً في مجلد أرقامه واحدة .

\*\*\*

ت / قصص / الجزائر ١٨٨٠

قصة على أبى لحية زرقاء باللغة العامية الجزائرية وبأرلها ترجمتها إلى الفرنسية .

- للأستاذ تيبال M. Tibal مدرّس العربية بالجزائر، وقد جعلت الترجمة في جداول كلمة كلمة وأمامها الكلمات العربية مكتوبة بالحرف العربى والحرف اللاتينى .

\*\*\*

ت / قصص / باريس ١٩٠٣

قصة عبدالله .

- مترجمة من العربية إلى الفرنسية للأستاذ Edward Lu-boulaye ، أنمها ١٨٥٨ ، بأرلها صورة المترجم ويليلها قصة عزيز وعزيزة من قصص ألف ليلة وليلة .

\*\*\*

ت / قصص / طبع لينجراد ١٩٢٦

قصة عامية عن كيد النساء .

- انتقاها الأستاذ كراتشكوفسكى للروسى من مجموع حكايات عامية للشيوخ عياد طنطاوى .

\*\*\*

ت / قصص / باريس ١٩٠٩

قصص عامية سودانية بالفرنسية ليعقوب أرتين باشا ١٣٣٧هـ .

\*\*\*

ت / قصص / باريس ١٨٥٣

قصة شمس الدين ونور الدين، وهى من حكايات ألف ليلة وليلة .

- نشرت مفردة مع ترجمتها إلى الفرنسية للأستاذ شربونو M. Charbouneau .

\*\*\*

ت / قصص / طبع أوربة

قصة سوسان بالعامية الشامية .

- نشرها الأستاذ كراتشكوفسكى ومعها ترجمتها إلى الروسية .

\*\*\*

ت / قصص / طبع لندن ١٨٧٧

قصة الحكواتى الإسلامبولى مع مقدمة بالإنجليزية .

\*\*\*

ت / قصص / طبع مصر

قصة بهرام شاه بن أردشير ملك فارس .

- بقلم نخلة قلفاوط ١٩٠٥ .

- الأول طبع العمومية ١٨٩٤ ، والثانى طبع السلام ١٨٩٨ .

\*\*\*

ت / قصص / طبع مصر

قصة أبى على بن سينا وشقيقه أبى الحارث وما وقع منهما من النوادر العجيبة .

- أصلها بالتركية وترجمها إلى العربية مراد أفندى مختار الذى كان ناظرًا لدار الكتب بالقاهرة .

- نسخة أخرى برقم ٣٣ ، ويقال فى النهاية «ويظهر أن النسخة مسودة للمؤلف» وهذه النسخة مخطوطة .

\*\*\*



### ت / قصص / المكتطف ١٨٨٨

الدر النظيم في أم حكيم للأديب الفاضل محمد أفندي التميمي ١٣٣٧هـ وقد تجاوز الثمانين.

- وهي قصة عربية المشرب من وضعه وكتب بأولها من نظمه:

خذ من حديث الهوى شيئاً تُسريه

من العرف يدعونه يا صاح حذره

لكنها ببديع النظم قد مزجت

كأنها أصبحت بالزيت ملتوته

\*\*\*

### ت / قصص / بيروت ١٨٧٢

در الصدف في غرائب الصدف (أي المصادفات).

- تأليف : فرنسيس فتح الله مراد الحاي.

- وهي قصة وضعها، يلها ملية النفس في أشعار عتقر عيس.

\*\*\*

### ت / قصص / بيروت ١٩١٢

تفريية بني ملال لرحلة أبي زيد ورجاله إلى المغرب وما وقع لهم في البلاد التي مروا عليها وهي ٢٦ جزءاً صغيراً في مجلد واحد وأرقامه واحدة.

\*\*\*

### ت / قصص / الجزائر ١٨٩١

الحفلة السنوية في النوادر العربية، وهو مجموع ثلاث قصص:

\* قصة أصحاب الكهف.

\* وإرم ذات العماد.

\* وتبع الأول بن حمير لما أراد هدم الكعبة.

\*\*\*

### ت / قصص / طبع مصر ١٩٢٢

بحث في قصة السندباد البحري باللغة الفرنسية للأستاذ M. Paul Casanova.

- وهي رسالة نشرت بنشرة المجمع العلمي الفرنسي بالقاهرة.

\*\*\*

### ت / قصص / الهلال

ألف يوم ويوم.

- وهو منتخبات قصص فارسية وتركية وحديثة ترجمت إلى الفرنسية ثم ترجمها إلى العربية الفاضل وهبه أفندي ملصور، وهو مزين بالصور.

\*\*\*

### ت / مجاميع / طبع مصر

مجموعة بها خمسة كتب.

- إسماعيل الإسعاد بما حصل لشابور العواد.

- النسخة العربية لحسين باشا حملي.

- طبع بولاق ١٢٩٢هـ.

\*\*\*

### ت / مجاميع / خ

مجموعة بها أربع رسائل.

١ - قصة أهل الكهف كتبت ١٣١٨هـ.

٢ - قصة السبعة فاطمة وشكواها لأبيها عليه الصلاة والسلام من إدارتها الرحي والخدمة.

\*\*\*

ment. It points out that the Russian literary scene has not overlooked American folklore in the past twenty five years

Prof. Hany Gaber's study is entitled "Structural Analysis and Practical Aesthetics of Decoration". It follows the development of the art decoration from Ancient Egyptians, passing by the Copts and ending with Islamic architecture.

The following essay is "Applied Folklore in Ancient Nuba's Experience and the Future of Siwa" by Gawdat Abdel Hamid Yussif. It defines applied folklore as the making use of Folk Arts in practical fields. Yussif draws on the experience of Hasan Fathi, the pioneer in this field. He concludes with three specimens from Al-Nuba, illustrating the two stages of application: recording and inspiration.

Prof. Iz Al-Din Isma'el Ahmed discusses the mutual effects between African and European cultures in his essay, "Interrelations between African and European Arts". He points out the influences of Negroes' culture on Europe, especially in plastic arts, arguing that Africa is not that dark continent as viewed by the West.

Hassan Sorour interviews the dramatic director, Abdel Rahman Al-Shaf' ai. He talks about Al-Nile Group, dramatic folklore and other issues.

Ahmed Mahmoud reports the events of the conference of "Languages and Traditions in Middle East and Northern Africa," held in Podapast (18-22 Sep., 1995). It discussed many issues including the dialogic of Arabic language, some linguistic problems, females and circumcision, eating dogs' meat and many other issues.

Tawfiq Hana reviews *Speculations in Ancient Egyptian Art* by Louis Bagter. Hana thinks that the main object of the book is the idea that there is a continuity in our culture in spite of the seeming otherwise.

Mostafa Sha'ban Gad reviews the academic studies in Egyptian folklore in 1995. These include four M. A. theses by Ibrahim Abdel Hafez, Hana Na'im, Tareq Yussif Ibrahim and Atef Mostafa Ali.

This issue ends with the sixth part of *A Bibliography of Folk Heritage*: folklore-book lists in Dar Al-Kutab and Al- Azhar up to 1968, by Prof. Ibrahim Ahmed Sha'lan.

dies she will not come out for four months, wearing white dresses. A maid is responsible for bringing her food and other needs, but she is not allowed to talk to her. The widow is called monster (Ghoula). After a certain period, a crier announces that the monster is going to take a bath in Ain Tamousa in the morning of a certain day. Everybody is confined to his house or whatever till she finishes and goes home. After that she proceeds with her ordinary life, and can even find another husband.

Abdel Hamid Tawfiq Zaki presents a study in the techniques of folk performance, in relation to folk tales, Punch and Judy, folk games, the Zar and folk instruments.

Mohamed Hasan Abdel Hafez provides a text of "Pilgrimage Songs", collected from Asuit as pronounced by the Rawi(s) and supports it with illustrative notes and commentaries.

Mohamed Fathi Al-Snosi provides specimens from bedouin poetry: Al-Magruda, Swab Khalil, Al-Alam Songs, Al-Shatwa and Al-Ahwad Sayings. These are also provided with illustrative notes.

In concluding this part we repeat our invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with folk texts, provided that they are well documented.

Prof. Gihad Dawood classifies the musical instruments of Egyptian folklore according to Horn Postel-Zaks' classification in an attempt to found a basis for other researchers in the field.

Ibrahim Sha'rawi explores some folk songs, sung by children including Nat Al-Habl, Papa Gai Emta, Ali Eliwa Yalli and Rilla Prilla Prill Lila.

Ra'fat Al-Dowairi presents his translation of two tales, researched by A. K. Ramanojan. The first is entitled Tell the Wall your Problems, and the second is The Untold Tales. Ramanojan thinks that there is a kind of folk tales about the origins of this genre, which he calls "meta-folklore"

"Russian Approaches to American Folklore" by Robert B. Klaimash is translated by Ibrahim Qandil. The essay discusses Russian interpretations of American folklore, and their obvious political commit-

## ***THIS ISSUE***

This issue of *Al-Funun* begins with Prof. Solomon Mahmoud's "Investigating Folk Magic: Solomonian Folklore". It expounds our socio-cultural background from a folkish perspective, throwing light on social and cultural syntheses and their impact on our supernatural beliefs. Prof. Mahmoud draws on four themes taken from Solomonian Folklore:

1. The Seven Solomonian Commitments and Om Al-Sobian.
2. Solomonian oaths and spells in conjuring up spirits.
3. Solomon's ring and its myths.
4. Solomon's lamp of disobedient genii.

The study investigates their rituals and their indications.

Ibrahim Kamel Ahmed's "The Impossible Embrace: Marrying Demons to Humans between Science and Fiction" reviews common tales of marriage between humans and demons, and *The Aribian Nights'* tackling of this theme, especially in the Haseb Karim El-Din Tale which begins from the 460th to 524th night. The article points out also the scientists' opinions of this subject, like Al-Gahez, Al-Shabi and Al-Razi, not overlooking its treatment by the Rawis.

"The Dumb Widow-Monster of Siwa", by Saber Al-Adli explores the rituals of the 'widow-monster' and its origin. "When her husband

---

A Quarterly Magazine,  
Issued By: General Egyptian Book  
organization, Cairo.  
No. 50, January - March, 1996.

---

● الأسعار في البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٢٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٢٥٠ دينار ، الكويت ١٢٥٠ دينار . السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٥٠٠ دينار . قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٥٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة برقية حكومية أو بشيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد. البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيس النيل • رملة بولاق • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٠٠٠ ، ٧٧٥٣٧١



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

**Dr. Samir Sarhan**

Art Director:

**Abdel - Salam El - Sherif**

Editorial Assistance:

**Hassan Surour**

Editor - in - Chief:

**Dr. Ahmed Ali - Morsi**

Deputy Editor - in - Chief:

**Safwat Kamal**

Editorial Board:

**Dr. ASAAD NADIM**

**Dr. Samha El - Kholy**

**Abdel - Hamid Hawass**

**Farouk Khourshid**

**Dr. Mohammed El - Gohari**

**Dr. Mahmoud Zohni**

**Dr. Mostafa El - Razaz**











عدد ٥١  
 أبريل - يونيه ١٩٩٦  
 الثمن ٢٠٠ قرش  
 مجلة المصرية العامة للكتاب





أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥  
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة

أ. د. سمير سرحان

رئيس التحرير:

أ. د. أحمد علي مرسي

نائب رئيس التحرير:

أ. صفوت كمال

الإشراف الفني:

أ. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:

أ. حسن سرور

مجلس التحرير:

أ. د. أسعد ندیم

أ. د. سمحة الخولي

أ. عبد الحميد حواس

أ. فاروق خورشيد

أ. د. محمد الجوهري

أ. د. محمود ذهني

أ. د. مصطفى الرزاز



العدد ٥١ إبريل - يونيو ١٩٩٦

## ● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

## ● الصور الفوتوغرافية :

أشرف محمد كحلة

ناهد شاكر محمد

## ● صورتنا الغلاف :

نموذجان من عرائس الفنانة :

سهام على ميلاد

## ● الإخراج الفني :

صبري عبد الواحد

## ● التنفيذ :

الجمع التصوير أبل

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ١٩٨٨/ ١٢٨٢

٣	● هذا العدد
٨	● رحلة في عقل ووجدان مؤلف سيرة عترة من شداد
٢١	د. محمود زعني
٢١	● قصة النزيل سالم وأصل البهلوان
٢٨	جرباني كاندا
٢٨	● ونظيفة الشعر في سيرة النزيل سالم
٣٦	د. منحت الجبار
٣٦	● المغازي لون من ألوان السير الشعبية العربية
٤٢	عبد الحميد بواريد
٤٢	● السير الشعبية في أدب الأطفال
٤٩	أحمد سويلم
٤٩	● السيرة الهلالية والمسرح
٥٨	عبد الفتى داور
٥٨	● لغة وبينية السيرة الشعبية
٦٤	تأليف: دانتا مابيسكا
٦٤	● نصوص من سيرة بني هلال
٧٤	ترجمة: محمد الجندى
٧٤	● حوار بين عبد الحميد بونس وفاروق خورشيد
٨٠	جمع وتدوين: محمد حسن عبد الحافظ
٨٠	● حيوية الحكاية الشعبية
٨٠	عبد العزيز رفعت
٨٩	● الحكايات الشعبية وبورها في تنمية الحس الجمالي والفني
٩٦	لدى الأطفال
٩٦	د. شاكر عبد الحميد
٩٦	● الحكاية الشعبية في الشرق الأدنى والوسط الأقصى
١١٣	تأليف: فالتراد فولر
١١٣	● الشاطر حسن
١١٧	ماتياس فولر
١١٧	● كتابات حسن البهبهاني
١٢٧	جمع وتدوين: إبراهيم عبد الحافظ
١٢٧	● ثلاث حكايات شعبية هندية
١٢٧	جمعها وترجمها للإنجليزية: أ. ك. رامانوجان
١٢٧	● رسالة الجزائر
١٣١	ترجمة: رافت الميرى
١٣١	● رسالة الفنون الشعبية
١٣٩	د. إبراهيم أحمد شعلان
١٣٩	● بيرم التونسي وقضايا شعر العامية
١٤٢	د. سامية دياب
١٤٢	● بانوراما في فن العرائس
١٤٢	ناهد شاكر محمد
١٤٥	● جداريات الحج
١٤٥	أشرف محمد كحلة
١٤٥	● مكتبة الفنون الشعبية
١٥٧	● نخيرة العجايب العربية: سيرة الملك سيف بن ذي يزن
١٥٧	محمد حسن عبد الحافظ
١٦١	● التصوير الجداري في مقابر بني حسن
١٦١	شمس الدين موسى
١٧٤	● بيلوجرافيا التراث الشعبي
١٧٤	د. إبراهيم أحمد شعلان
١٧٤	● THIS ISSUE

# هذا العدد

دراسات هذا العدد يتنازعها محوران : الأول يختص بالسيرة الشعبية، والثاني يختص بالحكاية الشعبية.. وهما محوران مهمان يتطلب كل منهما عدداً خاصاً، إن لم يكن أكثر من عدد، بيد أن جمعهما معاً في عدد واحد هو مما تفرضه سياسة العمل بمجلة فولكلورية دورية، ترى أن إتاحة الفرصة أمام المشتغلين بالفولكلور لنشر أبحاثهم ودراساتهم، في شتى الفروع المختلفة لهذا العلم، هو هدف من أهم أهدافها. وتتعرّز أهمية هذا الهدف في الوقت الحالي بعد أن أغلقت مجلات الفولكلور في عالمنا العربي أبوابها، أو كادت؛ مما يدعو إلى الأسف من جهة، ويضاعف مسئولية مجلة «الفنون الشعبية» في هذا الاتجاه من جهة ثانية. ونحن إذ نأمل في عودة هذه المجلات إلى الصدور تدعياً للثقافة العربية، وبالتالي لهويتنا وقوميتنا، فإننا نعد بمضاعفة الجهد لتظل هذه المجلة نافذة للفولكلوريين العرب، وقناة للاتصال فيما بينهم.

يستهل دراسات المحور الأول الأستاذ الدكتور محمود ذهني بدراسة عنوانها «رحلة في عقل ووجدان مؤلف سيرة عنتر بن شداد.. رؤية تحليلية». وفي بدايتها يسوق الدكتور ذهني مجموعة من القضايا التي تناسب موضوعه، والتي يأخذ بعضها برقاب بعضها الآخر، حتى يصل بنا إلى عصر تأليف السيرة المذكورة

(العصر الفاطمي) موضحاً لنا ظروف وطبيعة هذا العصر، والأسباب التي دعت مؤلف السيرة لاختيار عنكزة بن شداد بالذات من بين الصور الكثيرة المناسبة التي يزودنا بها التاريخ للأبطال العرب في كل مجال.. وما الأهداف التي حققها المؤلف بهذا الاختيار الذكي؟ وكيف تم له تحقيقها؟ وأي المصادر قد استعان بها، والاستعارات التي استعارها، والإضافات التي أضافها، والابتكارات التي ابتكرها، ليكشف لنا الدكتور ذهني، من خلال ذلك، عن حق المؤلف وإتقانه، وعن ذكائه وموهبته، وثقافته وعبقريته.. ويبسط أمامنا هذه السيرة العربية، ويجوس بنا خلالها في تحليلات موضوعية رائعة، تدعونا إلى أن نتساءل معه: ألا يستحق أدبنا الشعبي أن نسبح في بحوره، وأن نخوض في أعماقه، وأن نحاول استخراج آلائه؟ أم أن ذلك.

أما الدكتور جوفائي كاتولفا، الأستاذ بجامعة فينسيا الإيطالية، فيقدم لنا، في إطار اهتمامه بالسيرة الشعبية العربية، «قصة الزير سالم وأصل البهلوان».

والبهلوان، جماعة من الحجر يعيشون في صعيد مصر، ويتميزون عن غيرهم من الجماعات العجرية هناك بأنهم يمارسون ألعاب الحواة والمقرناتية، في حين تمارس تلك الجماعات نشاطات أخرى. ويعتقد أعضاء جماعة البهلوان، أنهم أسلاف جساس بن مرة، وأنهم نشروا بناء على أوامر الزير سالم بعد قتله جاساً انتقاماً لأخيه كليب، وذلك في نهاية الحرب التي تعرف في التاريخ باسم «حرب البسوس»، والتي نشبت بين قبيلتي «بكر» و«تغلب» المريتين.

ولأن النصوص المدونة لسيرة الزير سالم لا يرد بها أي ذكر لجماعة البهلوان، وإن كانت وردت بها الأوامر التي يخبرونها أصل عاداتهم وتقاليدهم، فقد رأى المؤلف أن نشر النص الشعبي الذي يتضمن ذكر هذه الجماعة، والذي حصل عليه من أحد الرواة في صعيد مصر، هو أمر يستحق كل الاهتمام.

ولى ذلك دراسة الدكتور مدهت الجيار عن «وظيفة الشعر في سيرة الزير سالم». فالشعر في السيرة الشعبية عموماً وظائفه التي ترتبط بالنص من ناحية، وبالمنطق من ناحية ثانية، وبالراوي من ناحية ثالثة، وإنما ننظر لكثرة هذه السيرة، فإن الدكتور الجيار يختار من بينها سيرة الزير سالم بوصفها مثلاً للتطبيق، دون أن يوضح لنا أسباب اختياره لهذه السيرة بالذات!!

وقد اعتمد الدكتور الجيار في دراسته هذه على النسخة الشعبية المدونة للسيرة، وحدد وظائف الشعر فيها، داخل النص وخارجه، كما قدم قائمة، متسلسلة ومرفقة، بالمواضع التي ورد فيها الشعر داخل النص المدون، مزودة برقم الصفحة واسم قائل الشعر، والمناسبة التي قيل فيها، أو الفكرة التي يعالجها، أو السياق الذي يحويه.

وعلى صعيد المحور ذاته يقدم لنا الأستاذ عيد الحمود بورويو بحثاً عنوانه «المغازي، لون من ألوان السيرة الشعبية». فإذا كانت المغازي ذات طبيعة تاريخية بحتة، وتم التعامل معها حتى الآن باعتبارها مادة لطم التاريخ الإسلامي، فإنها إلى جانب ذلك عرفت مساراً آخر ينتمي إلى حقل آخر من حقول النشاط الإنساني، وهو مجال الروايات الأدبية الشعبية؛ إذ إنها استلهمت من طرف رواية الأدب الشعبي ففسحوا منها أعمالاً قصصية متمثلة في فقرات مختلفة من تاريخ الأدب الشعبي العربي. وقد أصاب هذه الروايات ما يصيب أنواع الروايات الشعبية من تطور وتغيير، كما عرفت طريقها إلى التدوين في بعض فترات تاريخ روايتها الشفوية.

إلى هذه الروايات من الأدب الشعبي البطولي يعرج الأستاذ عيد الحمود بورويو بالدراسة، موضحاً لنا صلتها بالمغازي التاريخية، التي قام بتدوينها جمع من علماء المسلمين الأوائل، مثل: محمد بن إسحاق ومحمد بن عمر الواقدي، من حيث استعارتها عناوين هذه المغازي، وطريقتها في إسناد الرواية، وأسماء الشيوخ المعتمدين في هذا الإسناد، وليعمد - بعد ذلك - إلى الكشف عن الخصائص السلطمية الجوهريّة في هذه

الروايات، وتتميز العناصر التاريخية والخرافية والواقعية التي تتألف منها، وتبيان دورها الوظيفي - بوصفها أدباً بطرلياً - في الحياة الشعبية، والذي يتمثل في تدعيم وتقوية الشعور القومي في نفوس المواطنين والتعبير عنه. وهو الدور نفسه الذي تقوم به السير الشعبية على طول تاريخ شعبنا العربي.

وعلى مستوى آخر في صعيد دراسات هذا المحور يقدم لنا الأستاذ أحمد سويلم بحثاً بعنوان «السير الشعبية في أدب الأطفال»، فيبعد حديث عن الموروث الشعبي بوجه عام، والسير الشعبية بوجه خاص، والدور الذي يقوم به في حياة الشعوب، يخلص الكاتب إلى موضوعه، فيذكر أهم الكتاب المصريين الذين علوا بتقديم السيرة الشعبية للكتاب وللصغار وللناشئة، كما يحدد القوالب الفنية التي يمكن أن تقدم فيها السيرة الشعبية للأطفال، شريطة أن تخصص المواد المقدمة للطفل من السير، ومن الموروث الشعبي بصفة عامة، لعملية اختيار دقيقة، تراعى فيها عقلية الطفل، وما يتناسب مع مرحلة عمره ومستوى إدراكه وثقافته ووجدانه. وأخيراً يلقى الكاتب الضوء على سيرة عنكرة بن شداد، التي اختارها مثلاً تطبيقياً لدراسته، كي تستشف منها قيمها، وما يمكن أن تصنيفه إلى عقلية الطفل الصغير في عصرنا الحديث.

ومن السيرة الشعبية في أدب الأطفال يأخذنا الأستاذ عهد الفني داود إلى رحاب المسرح، حيث يستعرض، في متابعة نقدية، الأعمال الفنية - الغنائية والدرامية، التي استلهم أو وظف كتابها ومخرجوها سيرة بني هلال في إبداعها نصاً أو عرضاً، وذلك في دراسته المطونة بـ «السيرة الهلالية والمسرح». وهو يطلق في هذه الدراسة من أوبريت «عزيزة ويونس» للشاعر الكبير محمود بيرم التونسي، والذي قمحته الفرقة المسرحية للتمثيل والموسيقى في موسم ٤٤ - ١٩٤٥م، من أحنان الموسيقار زكريا أحمد، وإخراج الأستاذ فتوح نشاطي.

ثم يأخذ الأستاذ عهد الفني داود، بعد هذه التجربة الرائدة في استلهم سيرة بني هلال، في استعراض وإضاءة بقية الأعمال الدرامية، وعروضها المختلفة التي قدمت مسرحياً، على مدى نصف قرن من ذلك التاريخ، أي حتى وقتنا الحالي، غير مخفل في هذه المتابعة النقدية المتعمقة أن يمس مما خفي بعض القضايا التي تثار بين الحين والآخر في هذا المجال، مثل: قضية الشكل والمضمون، والأسئلة والتحديث وغير ذلك.

وعودة إلى المستوى الأول في صعيد دراسات هذا المحور يقدم لنا الأستاذ محمد عبد الرحمن الجندى ترجمة لدراسة «دانوتا ماديسكا» عن «لغة وبنية السيرة الشعبية». وهي دراسة تقتصر على أوائل السير التي وصلت إلينا منذ القرن الثاني عشر الميلادي (عنكرة، بني هلال، ذات الهمه، الزير سالم) دون بقية السير الشعبية العربية الأخرى، التي تطورت في عصر سلاطين المماليك خلال الفترة من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر للميلاد، وذلك على اعتبار أن هذه السير، موضوع الدراسة، أكثر تسميغاً واتسافاً من حيث التكيف عن سواها من السير الأخرى التي ظهرت في وقت لاحق، كما تقترح تيمات معينة في قصص أبطالها الرئيسيين وجود علاقة مشتركة، أو تأثير متبادل، فيما بينها.

وفي ختام دراسات هذا المحور يقدم لنا الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ نصاً شعبياً عن مولد البطل في سيرة بني هلال، قام بجمعه من محافظة أسيوط ودون كلماته وضبطها بالشكل وفقاً للمنطق الصوري للجهة الراوي قدر الإمكان، كما ألحق به قائمة مسلسلة بمعاني الكلمات التي رأى أنها قد تستلحق على القارئ غير المتصل باللهجة العامية التي دون النص بها.

كما تبع إدارة تحرير المجلة في ختام دراسات هذا المحور، أيضاً، نشر الحوار الثري الذي أجراه الأستاذ فاروق خورشيد عام ١٩٨٥م مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس، رائد الدراسات الشعبية في الجامعات العربية، ومؤسس هذه المجلة، تأكيداً على أن أساتذنا الدكتور يونس - رحمه الله - لم يرحل عن عالمنا إلا بجسده فقط، وأنه لا يزال يعيش ببنتا بروجوه وعلمه، وفي وجداننا بقيمه ومبادئه.

بعد هذا الحوار تجمعه دراسات المحور الثاني ، ويستلها الأستاذ عبد العزيز رفعت بدراسة عنوانها «حيوية الحكاية الشعبية» . فالحكايات الشعبية تجدد نفسها باستمرار طالما نرى، ونتمتع لأن طريق الانقطاع والبدء من جديد، بل عن طريق استبدال وتبادل الموتيفات، ولندماجها في علاقات جديدة، تولد بمقتضاها حكايات أخرى رائعة ومدهشة.

ومن أجل تأكيد هذه الحقيقة يقوم الأستاذ عبد العزيز رفعت . بعد تعريف الموتيف في الدراسات الفولكلورية وتحديده . بتدوين حكاية شعبية، وفرز موتيفاتها، وتسمية هذه الموتيفات، وتحليلها بطريقة تكشف لنا المجالات التي يمكن أن يفحصها موتيف ما أمام التنوع الحكائي، والإمكانات الهائلة لتفعيل الموتيفات للتحويلات لدخل مسارات السرد المختلفة للحكايات الشعبية، والتحويلات المتعددة للموتيفات التي يمكنها أن تزدى الوظيفة نفسها التي يؤديها موتيف ما أدرج في مسار سرد حكاية معين لأسباب جمالية أو اجتماعية أو ثقافية، بحيث تنصت لنا، في النهاية، حيوية الحكايات الشعبية رغم انفلاقها على نفسها بوصفها أعمالاً فنية مكتملة.

أما الأستاذ الدكتور شاكر عبد الحميد فيطرح من الحكايات الشعبية بدورها في تنمية الحس الجمالي والفني لدى الطفل. وهو بهذا السبيل، يحدثنا عن دور الحكاية الشعبية في مجال النشاط الفني، والخيال، والنمو النفسي للطفل، كاشفاً من خلال هذه المجالات عن الكثير مما يمكن أن يستفيد به المربين وعلماء النفس والآباء والأمهات والمهتمون بشئون الطفل من الحكايات الشعبية في تطوير عملية التربية والتعليم للطفل بوجه عام، وجمالياً وإبداعياً على وجه الخصوص.

ويقدم لنا الأستاذ أحمد فاروق ترجمة لدراسة تتحدر «الحكاية الشعبية في الشرق الأدنى والأوسط والأقصى» للأخوين فولر، وفيها يسعي إلى متابعة تطور الحكاية الشعبية عبر أجواء تاريخية بعيدة جداً وضبابية؛ ذلك أن مجموعات الحكايات المدونة التي اعتمدا عليها في دراستهما قد سبقها إلى الوجود مرويّ حكايات شفاهي كبير لم يتم تدوينه، وإدراك الأخوين لهذه الحقيقة هو الذي أنجأ إلى البدء بالهند، باعتبارها صاحبة أقدم المجموعات الحكائية المدونة بقيداً، أما أن الديانتين البرهمية والبوذية قد مهدتا التربة الهندية جيداً لتطور الحكاية الشعبية، فهذا الأمر قد يطلق بالتحولات فقط، وإن كانت هذه التحولات توجد كذلك في الحكايات الفرعونية . وعلى العموم فإن المؤلف يتابع، في جدل مثوق، موضوع بحثه من الهند إلى الصين وهورما والعرب وفيتنام وكوريا واليابان وفارس وتركيا ومصر، وذلك فيما بعد الفتح الإسلامي بالنسبة للدولتين الأخيرتين مولياً مجموعة الليالي العربية «ألف ليلة وليلة» اهتماماً كبيراً، وعناية خاصة.

ونأتى إلى ختام المحور الثاني بمجموعة من النصوص : «حكاية الشاطر حسن» جمع وتدوين الأستاذ إبراهيم عبد الحافظ. من قرية أبو بصل، مركز بقلص، محافظة الدقهلية. نص آخر من قرية بني زيد الأكراد، مركز الفتح، محافظة أسيوط قام على جمعه وتدوينه الأستاذ أحمد توفيق ويستكمل النصوص الأستاذة رأفت الدويري ترجمة للنصوص أ. هـ . راماتوجان بثلاث حكايات شعبية من الهند. وهنا، نصل إلى «جولة للفنون الشعبية».

يقدم لنا الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان «ريالة الجزائر»، والتي تتضمن عرضاً لثلاث رسائل علمية في درجة الماجستير، أجراها ثلاثة من الباحثين الجزائريين تحت إشرافه . وقد سافر الدكتور إبراهيم شعلان إلى الجزائر لحضور مناقشة الرسائل المذكورة، والتي تمت بمعهد اللغة والأدب العربي بجامعة قسنطينة في الفترة من ٦ - ٢٠ مارس ١٩٩٦، وذلك ضمن النشاط العلمي لهذه الجامعة التي تعد واحدة من أكبر ثلاث جامعات بالقطر الشقيق.



وفيها تنقل لنا الدكتورة سامية دياب وقائع للندوة الترمية الموسعة حول بيرم التونسي وقصاها شعر العامية، والتي انعقدت في الثالث والعشرين من مارس الماضي، واستمرت لمدة أربعة أيام، بمقر المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، لحقاً بالذكرى الخامسة والثلاثين لرحيل شاعر العامية العظيم محمود بيرم التونسي.

كما تقدم لنا الأستاذة ناهد شاكر محمد تغطية للمعرض الشامل عن المراحل، الذي أقامه الفنان سهام على ميلاد بقاعة الفنون التشكيلية بدار الأوبرا المصرية، وذلك خلال الفترة من ١٠/٤ حتى ٢٠/٤/١٩٩٦. وهو يتضمن المراحل التي استوحتها الفنانة من التراث الشعبي المصري، علاوة على أعمالها الفنية الأخرى التي تمثل جميع مراحل مشوارها الفني، منذ تخرجها في المعهد العالي للفنون الجميلة عام ١٩٥٥ حتى الآن.

ويقدم لنا الأستاذ أشرف محمد كحلة وصفاً مفصلاً لجداريات الحج في القرى والأحياء الشعبية بالمدن، وما تضمنه هذه الجداريات من لوحات المصورة، والنقوش، والكتابات بأنواعها المختلفة، باعتبارها وسائل تعبيرية عن وجدان الشعب، وكذلك ما تلمح عليه من قيم تشكيلية وجمالية، وما تقوم به من وظائف في الحياة الشعبية.

وفي مكتبة الفنون الشعبية، يقدم لنا الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ عرضاً نقدياً لكتاب «خزيرة المعالج العربية: سيف بن ذي يزن للناقد المغربي الأستاذ سعيد يقطين»، يعد هذا الكتاب بداية لمشروع طموح، يقفيا صاحبه البحث والتنقيب في سرائب التراث السردى المروي القديم، والسور الشعبية العربية، معتمداً في ذلك أدوات السرديات الحديثة والتحليل البنوي منهجاً في درس نصوص هذا التراث، بحثاً عن خصوصياتها للنسبة الداخلية، وبنية ملازمة تقنيات الحكائية والسردية.

كما يقدم لنا الأستاذ شمس الدين موسى عرضاً لكتاب «التصورات الجدارية في مقابر بني حسن، الفنان التشكيلي، الدكتور سود القماش». وهو كتاب يعنى بتوضيح الدور الحيوي الذي اضطلع به الفنان المصري القديم عبر ما سجله على جدران مقابر بني حسن من مناظر جدارية تعكس وتصف لنا الكثير من جوانب الحياة الاجتماعية للمصريين القدماء.

ويستكمل الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان «ببلوجرافيا التراث الشعبي قوائم الأدب الشعبي في مكتبي دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨»، بالجزء السابع من المجلد الأول.

وفي نهاية «هذا العدد» تهيب إدارة تحرير المجلة بكافة الفولكلوريين العرب أن يتحملوا معها شطراً من المسؤولية الملقاة على عاتقها، وذلك بأن يوافوها بأبحاثهم ودراساتهم، وما توافر لهم من نصوص شعبية موثقة، حتى تكامل السيرة، ويتضاعف العطاء.

# رحلة في

## حفلة وجران

رؤية تحليلية  
مؤلف سيرة عنتر بن شداد

د. محمود ذهني

تكل أمة لغتان: فصحى، أو رسمية، تستخدمها الأمة بأكملها في التأليف العلمي والفني والكتابة الرسمية والعامات الدولية، وعامية، أو دارجة، تستخدم في أحاديث الأفراد. ولذلك، فهي تختلف من بلد لآخر في نطاق الأمة، ومن منطقة لأخرى داخل البلد الواحد، وبين اللهجات الاجتماعية المتفاوتة في المنطقة. بهذا، يكون للغة الفصحى عدد من اللهجات الدارجة، أكثر أو أقل، ويقترب أو يبتعد عن فصحاء طيلاً للمستوى الحضاري الذي عليه الأمة. فإذا ارتفع المستوى الحضاري، قل العدد وضاعت الفروق. وإذا انخفض كثير العدد واتسعت الفروق سواء بين اللهجات وفصاحتها وبين اللهجات بعضها البعض.

والعرب قبل الإسلام كانوا أمة متحضرة، على عكس ما يدعي المستشرقون المزيّفون لتاريخنا، والأدعياء الذين تابعهم أو خدعوا بأقوالهم، وليس أدل على ذلك من أن هؤلاء العرب كانوا يملكون زمام مقومات التحضّر، وهو ملكة الثقافة والاقتصاد والقوة العامية لهما.

فمن حيث المستوى الاقتصادي، يكفي أن نذكر رحلة الشتاء والصيف، التي أشار إليها العزيز الحكيم في «سورة قريش»، حين أراد أن يذكر العرب بما أفادهم عليهم من عائد تلك الرحلات الذي كفل لهم للننى والأمن. أما التفاصيل، فيمكن أن نجدها في كتاب مثل «مروج الذهب»، وحديث المسعودي، عن كان يملك من الذهب والفضة ما يكسر بالفؤوس، ومن العبيد والإمام والأمنام ما يعد بالآلاف، وعن عمائر مكة والمدينة، التي كانت تزين بالجص والفسيفساء، وتفرش بالطنافس ووثير الرياش، وعن عمر بن أبي ربيعة

ولما كان الفن غذاء الروح، يستحيل أن يستغنى عنه الإنسان، بدءاً من رقصات القبائل البدائية وأغانيها، إلى الباليات والأوبرات العالمية، وبيدهما تتحدد للفنون ودرجاتها حسب المستوى الحضاري الذي بلغته الأمة، وحيث إن الأدب يأتي على رأس الفنون، لأنه يستخدم الكلمة التي هي فكر وصوت وانفعالات في الوقت ذاته، وهي الأساس الذي تشيد به وعليه الحضارات؛ لهذا كان لابد أن يكون لكل لغة أدبها، سواء في ذلك الفصحى التي تضم الشعب كله، أو العامية التي تخص جماعة، أو إقليمًا، أو بيئة بعينها، مع ملاحظة أن العلاقة بين هذه اللغات وأدبها تتناسب تناسباً طردياً مع المستوى الحضاري للأمة، فإذا ارتفع هذا المستوى إلى قمته، كانت تلك الفروق أن تلتشى، لاسيما في النصوص المكتوبة؛ لأن ما ينبغي منها لا يتعدى اختلافات بسيطة في صوغيات وأداء اللطق، مما لا يظهر أثره في التكوين.

وآمالهم، وكان له عندهم مكان القداسة حتى زعموا أنهم علقوه على أستار الكعبة، وكان له عندهم مكان التقدير، حتى قيل أن للبيت الواحد كان حريقاً بأن يرفع القبيلة أو يخفضها، وأن يذبح حريقاً أو يطفئها، وكان الشعر سجية وطبعاً ومظهر حياة، ولم يكن مهنة أو صناعة أو وسيلة ربح.

وجاء الإسلام بمعجزة تتحدى القوم في أعظم مجالات تفوقهم، وسرعان ما اكتشفوا بحاستهم الغنية الفطرية، أن القرآن الكريم ليس صنو كلامهم، ولا على شاكلته، ولا يقدر عليه بشر، فأخذوا وأسلموا، وغيروا وجه التاريخ ومسيرة البشرية، وانفوزى الشعر قبلاً ليغشى المجال أمام هذا الرائد الإلهي، وانكبوا عليه حفاً وتنهماً وشرحاً واستنباطاً لأحكام وشرائع وأسس ونظم وتعاليم، وتظهر علوم تضبط اللغة، وتبحث في تراكيبها وجمالياتها، وعلوم أخرى تدفع بالحياة قداماً لرقى الإنسان في سلم الحضارة والتمدن.

والأشجار العظيمة تكتبت إلى جوارها - عادة - نباتات طفولية متسلقة، إذا لم يتنبه إليها، ونجت من جذورها، استشرت بسرعة كبيرة، وما لها ألف ذراع، تلتف حول الأشجار، تلتصص رحيقها، وتكلم أزهارها وثمارها، ولا تتركها إلا إذا جف عودها، ونبتت أوراقها، وأذنت بزوال.

هكذا الأحياء - ومنهم البشر - الذين تتغافق لديهم هذه النظاهرة فيما أطلقوا عليه اسم «السياسة» التي تنمو على أرضها أكبر قدر من تلك الطفوليات، وتعيش في أحراشها أكبر عدد من الأفاعي والحيات، وتلق فوق فروعها الهمم والغربان، وإلا بماذا نفسر اغتيال عمر للفاروق - أعدل من حكم - ومن بعده عثمان بن عفان، الطيب الدمع الصعب للناس، ثم قتل على وبنوه، بعد أن قام ذلك الدب الشيطاني بالانقلاب حول شجرة الحكم، واستولى عليه معاوية - ميكافيلاني العرب - بمعاونة وإرشاد عمرو بن العاص، اللطيف المتكبر.

ويعتبر الحكم الجيد بكل شيء - بما في ذلك الفن - فبذل الشعر من مكانته العالي الرفيع، ليجعله أداة لهو وعبث، يديرها مهرجون مأجورون، يدفع بهم إلى ساحة المرء، حيث يتخلق حولهم الناس، يشاهدون هجاء بعضهم لبعض، بما فيه من انتهاك للأعراض، وتبادل الإهانات بأشنع النعوت والصفات، وأفحش السباب والكلمات، فيلهوا الناس بهم، ويشغلون عن الحكم وأفعاله.

هؤلاء الشعراء، الذين كانوا يقومون بتجميل مهزلة الهجاء على ساحة المرء - من أمثال جرير والفرزدق والأخطل والبيعت - كان لهم دور آخر أكثر جذية وأعظم أثراً، ألا وهو

الذي كان يلبس كل يوم حلة جديدة، وكان جده يكسو الكعبة عاماً، وتكسوها قريش كلها عاماً، وعن عائشة بنت طلحة التي رجعت إليهم بجوارها نائماً من أن تأخذ حصاة من الأرض.. إلى آخر تلك الأخبار التي تدل على مدى ثراء ورفاهية القوم.

أما من حيث القوة الحامية - أي العربية - فيكفي عرب الجزيرة فخراً أن أرضهم تكاد تكون الأرض الوحيدة في المنطقة التي لم تذهبها أقدام مستعمر، ورغم المحاولات المستميتة التي بذلها الفارسيون، ابتداءً من قمبوز والإسكندر وأبرهة، إلى الفرس الذين كانت آخر معاركهم مع العرب هي موقعة ذي قار الشهيرة التي تسببت فيها قبيلة عربية واحدة - هي قبيلة بني شيبان - لهجوم جيش كسرى أنوشروان، فهزيمته وصدته على أعقابها. فهل كانت القبيلة - بالمفهوم الديموجرافي - تستطيع أن تفعل ذلك مالم يكن لديها جيش لا يقل عن جيش الدولة الفارسية عدداً وعدة وعتاداً وتدريباً وتكتيماً وفنون قتال، وهل كان ذلك حكرًا على بني شيبان، أم كان شيمة لكل قبيلة من القبائل، لها جيشها وقوتها الحامية، ذما باله لو اتحدت كل تلك القوى تحت لواء العروبة؟

ونلتفت من الثقافة لخرج إلى الفن والأدب، فنقول: إن الله سبحانه وتعالى أنزل القرآن الكريم، ليكون معجزته لعرب الجزيرة، وتحمدهم أن يتأوا بشئ من ملته، ولتحدى لا يكون إلا فيما يتقنه المحمدي ويغفر بتفوقه فيه، ويدعي أنه لا ينالونه أحد، والمعجزة هي التي تهدم هذا الإدعاء وتعلو فوق التفريق المزعوم.

كان المصريون متفوقين في السحر، فأرسل لهم موسى بسحر فاق سحرهم، فأخذوا، وكان بنو إسرائيل متفوقين في العلم، فأرسل لهم عيسى معلم محق عليهم، وأرسل إلى العرب كتاباً فيه فن الكلام وأدب اللغة، فلا بد أن هذا كان هو مجال تفوقهم وممكن حصارهم، ولا حاجة بنا للبحث عن أدلة تثبت ذلك، فما بقي من أدبهم القديم يؤكد اقتناع الأدبين - الفصيح والعامي - عندهم، بحيث لا يمكن للفصل بينهما، أو بحيث لا يستطيع القول بأنه كان لهم أدبان، وإنما هو أدب واحد. وأقصى ما قيل، في هذا المجال، هو أن الرجز - باعتباره أسهل وأبسط أنواع النظم الشعرى - ربما كان هو الأدب العامي، في مقابل القصائد الفخمة التي شغلها الصلقات ومختلرات الأسمعي والضمي وأبى تمام والبحتري.

لهذا، قالوا إن الشعر ديوان العرب، فهو السخل أمأثرهم، والمعبر عن حياتهم، والمترجم لمواقفهم، والناطق بأحلامهم

مدح الخليفة والدعاية لحكومته بين أفراد الشعب. إن هؤلاء الشعراء كانوا البوق الوحيد الذي يقوم بأعمال الدعاية والإعلام والإعلان، وكل شيء بأجره، وكل قول بفمته، فأصبح الشعر تجارة رابحة لمن يعرف كيف ينفقها في سوق التعلق والرياء، أما شجرة الفن المغمرة، فقد بدأت تنفد نضارتها، وزاد الضغط عليها حين زالت دولة بني أمية، وقامت دولة بني العباس، ونزل إلى العلية لأعب جديد، هو الفرس الشعريون الذين كانت قبضتهم أشد خنفاً على رقبة الأمة العربية، ولم يجد في وقت زحفهم قتل قائلهم. أي مسلم الخراساني - أو تشريد وزرلهم للبرامكة، بل زاد الطين بلة تدخل الأتراك مع المؤمنين، فربان الجفاف على شجرة الحضارة العربية، وأذنت بأفول.

وكما قال ابن خلدون، فإن شمس الحضارة لامرت؛ فإذا غربت عن مكان، أشرقت في مكان آخر. وكان هذا المكان الآخر هو مصر التي استطاع للمسلمين أن يسيروا إليها من المغرب بجيش يقوده صقل، ويدير شؤونه يهودي، وعندما فتحت لهم مصر أبوابها، تعانن جوهر الصقلي وابن كلس اليهودي على خداع المصريين، ففقدوا كتاب الأمان الذي كتبه لهم الخليفة، وفرصوا على المصريين التشيع، وأجبرهم على حفظ أوراثنهم، وقراءة سير أفعمتهم الذين ادعوا لهم الصمة والتكليف الإلهي بأن يكونوا ظل الله في الأرض، والناس لهم عبيد مطهرين. ولم يعتمد الفاطميون على الشعر؛ لأنه - كما نقول الآن - فقد مصداقيته، ولكنهم اعتمدوا على نظام جديد ابتكروه هو نظام «الدعاة»، وهم هيئة تضم ثلاث منظمات من منظماتنا الحديثة هي: الإعلام والاستعلامات، والمخابرات. وقد تم تنسيق هذه الهيئات أحسن تنسيق، سواء من حيث الوظائف والزيتب والمسؤوليات، أو من حيث آليات العمل وأدوات الأداء ووسائل التنفيذ التي كانت تعتمد على النشرات والأوراق وسير الأمانة وكبار رجال الدولة، وكانت قراءة تلك السير والأوراق - وربما حفظها - يفرض على المصريين فرصاً، ويجبرون على ترددها في الاحتفاليات والمناسبات القليلة التي ابتكرها الفاطميون، وأسرفوا فيها - كما ونوعاً - لإنهاء الشعب ومحاولة خداعه، ليستكين لحكمهم.

ولكن الشعب الراعي الحصيف لم تنطل عليه إلا عيب الشمية، ولم يصدق أكاذيب الدعاة، ولم يتقدم بكتب «السير» التي منعمها تاريخ أئمتهم أصحاب المقام المقدس والسلطة الإلهية، ويقدمون من أخبارهم وأعمالهم ما يشبه المعجزات، ويقارب الأساطير.

والشعب المصري الراعي الحصيف علمه الذليل العظيم أنه إذا أشد الفوضان أن يجارى التيار - حتى لا يفرق - وأن هذا الفوضان حتماً إلى انحصار، وحتى يحصر عليه أن يقيم بعض السدود، أو يقوى بعض الجسور، أو يفتح بعض الممرات لمساعد على الانحسار. وهكذا تكون المقاومة الشعبية للفوضان المفرق، وهكذا يجب أن تكون المقاومة الشعبية لمفرقان الدولة الفاطمية.

وهذا، يتحرك الفغان ليأخذ مكان القيادة في هذه المعركة، سلاحه القلم، وخزيرته الكلمة، ويخطه الحرية ترسمها ظروف العدو، وما يستخدمه من عدة وعداء، وما يسطرعه من أساليب وطرق قتال. وتتفاعل ثقافة الفغان ومروءته، مع وطنيته وحماسه، ليتنتج عملاً أدبياً سجله له التاريخ في أنصع صفحاته.

وللتفخيل السؤال الذي دار في ذهنه أولاً، وهو: كيف يواجه هؤلاء السحاليين الذين وضعوا أنفسهم في مكان القداسة واعتبروا سواد الشعب عبيداً لهم، وفرصوا عليهم السيادة والطاعة، في حين أن الكثرة الكثيرة من المصريين - ذوي البشرة السمراء - أفضل منهم ويستحقون أن يكونوا سادة عليهم، وليسوا عبيداً لهم.

فالمواجهة، هذا، لا بد أن تكون بين سيد وعبد، أو - بمعنى أشمل - أن تعالج قضية العبودية والتفرقة العنصرية، وتحكم الثقة في الكثرة بدعوى خادعة، كالنسب والأصل والميراث، أو بدعوى قهريه، كالمال والجاه والعزوة، أو حتى بدعوى زائفة، كلون البشرية. ولكن الظلم لا يدوم، ولا بد أن تأتي كلمة السماء ويتحقق وعد الخالق سبحانه، فتنقلب الآية، ويتصلح الأمور، ويحصل العبد على حريته، وينتزع السيادة ممن اغتصبها، فيسود للعدل، ويعم السلام، ويشيع الحب بين الناس.

يفتح الفغان المصري في ذاكرة أمته، وسرعان ما يهديه تاريخها المجد إلى بغوته. فعلى صفحاته سطور كثيرة وصور ناصعة لأبطال في كل مجال، منهم من كان سلاحه السيف والفرس، ومنهم من كان سلاحه الكلمة والشعر، ومنهم من كان سلاحه الإيمان والتقوى، ومنهم من كان سلاحه الفضيلة وحسن الخصال. ولكن هناك شخصية جمعت كل هذا - أو معظمه - فضلاً عن أنها، من حيث الشكل وإنهية وظروف المعيشة وسيرة الحياة، نواتم تماماً ما يدينه المؤلف الفغان ليحقق هدفه.

فالبطل - صاحب هذه الشخصية التاريخية - عبد حقيقي، وقف وجه سادته، ليحقق لنفسه الحرية والشهد بقوته

يبارز، ويشدو شدو الطيور حين بناجى. وبين هذا وذاك، يستطيع المؤلف المبقرى أن يبدع ما يشاء من المواقف والأحداث، وأن يزود عمله بالكثير من الدهائم الفنية التي تقوى بدهاءه، وتضاعف تأثيره.

ومن لشجاعة والحب - اللذين يمثلان الجانبين المحركين لمسيرة الإنسان في الحياة - تتقدم الرأس المفكرة والعقل المدبر الذى يقود المسيرة ويوجهها، ألا وهو الخلق والمبادئ والأعراف. وفي هذا المجال، تأتي شخصية عنتره قوية سامة، تنف على قمة الخلق العربى القويم. ويكفى أن نجد فى ديوانه أبياتاً تجمع بين منتهى البساطة ومنتهى القوة فى آن واحد، فيكون تأثيرها مضاعفاً لدى القارئ.. إعجاب بالماضى الذى يمثل عنتره، وأسف على الحاضر الذى انحدر إليه الحال، مثال ذلك قوله:

وأغض طرفى ما بدت لى جارتى

حتى يبارى جارتى ماواها

أو قوله:

ولقد أبيت على الطوى وأظله

حتى أنال به كسرم المأكّل

وإذا حملت على الكريهة لم أقل

بعد الكريهة ليمتنى لم أفعّل

أو قوله:

يا عيل، أين من المنية مهري

إن كان ربي فى السماء قضاه

ومثل هذا كثير وكثير...

هذا ليس أكثر من ملج واحد من ملامح شخصية عنتره التى يرسمها شعره الغزير الذى كان أمام مؤلف السيرة ينطق منه كيف شاء أحداثاً ووقائع ووقايى، تنفى بفرسه، وتحقق هدفه. وليس أبعد من تلك الفصول الدرامية الرائعة التى تمثلها مقدمة ملحقة، ولا أجمل من تصويره الشعرى عنها، ولا أبرع من استغلال مؤلف السيرة لها، فأغلب الظن أن تلك الأبيات العشرة التى تصدرت الملحقة، فحّت أمام مؤلف السيرة أبواباً لا حصر لها من الخيال والإبداع، وليس فيما حوته الأبيات نفسها. وهو كثير. ولكن بما أوجت به إليه من أفكار، نسج منها قدراً كبيراً من أحداث سيرته فيما بعد. فناريخ عنتره الحقيقى، الذى وصلنا، يقف عند تحرره واعتراف شداد ببهرته

وشجاعته، فى يده سلاح الحرب، وفى لسانه سلاح الشعر، وفى قلبه سلاح الإيمان، وفى خلقه سلاح الفضيلة. إنه عنتره بن شداد العيسى الذى تناثرت عنه القصص والحكايات قبل الإسلام، والذى قال عنه الرسول ﷺ: «ما معناه - ما وصف لى رجل قط، ووددت أن أراه، مثل عنتره».

وجد المؤلف المبقرى بغيته. فهذا الاختيار الذكى سوف يحقق له عدداً من الأهداف السبعة، أولها أن استخدامه لشخصية تاريخية حقيقية معروفة ومشهورة يعطى عمله الفنية قناعة ذاتية لدى المتلقى، وحصانة تجعله - إذا لزم الأمر - يتخفى تحت غلالة التاريخ، ويجو مما وقع فيه بن المققع، ثم إن استخدامه لأجزاء من التاريخ الحقيقى لعنتره، سوف يكون بمثابة أساس قوى متين، يستطيع أن يبنى فوقه ما يشاء من أدوار وأحداث، يشكل فيها بطله كيف يريد، ليحقق كل أهدافه ومراميه، التى تنساب إلى المتلقى فى سر وألفة وإقتناع.

وفضلاً عن الجانب البطولى - أو السياسى - فى حياة عنتره، فإن شخصيته غنية بعوامل أخرى قوية ومؤثرة فى المجالين الثقافى والسياسى؛ ففى الجانب الثقافى، هو أحد شعراء المعلقة؛ أى إنه يقف على قمة الفن الشعرى الذى لم يحفل العرب القدامى بغير سواه. ومن هنا، يستطيع المؤلف أن يشرى عمله بشعر عنتره. وبذلك، يرضى تلك الذريعة العربية إلى حب الشعر، وفى الوقت نفسه يستغل هذا الشعر - الذى هو حقيقى ومنسوب لعنتره - فى دعم أحداث سيرته أو خلق وإضافة الكثير من الأحداث إليها، هذا إلى جانب أن شعر عنتره يعكس الكثير من صفاته وأخلاقه ونزعاته ومفاتيح شخصيته، والكثير من تصرفاته. وقد أفاد المؤلف من كل ذلك بصورتين متقابلتين: فهو يستغل شعر عنتره فى كشف المحدث ومعرفة، فيوصفه ويضعه سيرته بعد أن يجد المكان الملائم له، ثم يقويه ويدعمه لدى المتلقى بإردافه بالشعر؛ ليؤكد صدقه الفنى من جهة، ويرضى نزعة المتلقى العربى - التى تهب دائماً إلى سماع الشعر والاستمتاع به - من جهة أخرى.

أما من الناحية الاجتماعية، فإن شخصية عنتره بن شداد كانت شخصية عجيبة فريدة فى نوعها، فهو فارس قوى الشكيمة فى جانب، وهو فنان رقيق الحاشية من الجانب الآخر، أحب، وغاص فى الحب إلى أعماقه، ملهما ارتفع -السيف إلى قمته، فسمارت شخصيته تمثل ظاهرتين متباينتين، ولكنهما متكاملتان، هما: القوة للخارقة للقارس، والمنصف الجميل للمحب للعاشق، وزار زفير الأسود حين

مقروناً برغبته في تنويجه لحب عبلة بالزواج منها. أما مؤلف السيرة فقد جعل من هذا التاريخ مجرد مقدمة أو افتتاحية لإثبات أكثر من عشر حجمها، ولا تغطي من الإثارة والتأثير إلا القدر الضئيل، إذا ما توزن بما جاء بعدها من الفصول التي برع المؤلف في بدلتها، ووضعها في نسق فني متنسج بالزى التاريخي.

أما الفائدة الكبرى التي أفادها مؤلف السيرة من استعارته شخصية عنتره لبطولة عمله، فهي انطباقها انطباقاً يكاد يكون تاماً مع الدعوة التي يريد أن يستنهض بها المصريين ضد الحكام الفاطميين الذين احتلوا بلادهم واستولوا على مقدراتهم، ثم اعتبروهم مجرد عبيد بنى عبيد، فكيف يسكت المصريون على ذلك؟

لقد كان عنتره في مثل موقفهم - بل أشد - فعبدية كانت واقعاً حقيقياً وليس مجرد ادعاء، وموقفه كان مواجهة فرد واحد لقبيلة بتمامها، والعقبات الاجتماعية التي اعترضت طريقه كان يبدو أنه من المستحيل اجتيازها، والتحديات التي تلاعبت بحياته كانت كأمواج البحر، تضرب للساحل في أمل ثم سرعان ما تنحسر عنه، والأحداث التي مر بها تغير وتضمن حيداً، وتبلى وترفه حيداً آخر، تنفع إلى الغزن مرة، وتدعو إلى الضحك مرة. أما أفعال عنتره فحجج الصلبي يتكلم بين الإشفاق عليه والإعجاب به، وبين الغضب حين يصيبه مكروه، والفرح حين يحرز انتصاراً، وبعد هذه الرحلة الطويلة بكل ما فيها من مغامرات ومعاناة، يفوز عنتره ويتحقق أماله، أي أن مؤلف السيرة يريد أن يقول للشعب المصري: هاك عنتره افتقد به، ومهما كانت الصعاب، فبالجهد والعزيمة والإصرار لابد أن تبلغ الغرام.

ولسا نود أن ندخل في تفاصيل ذلك فهي كثيرة كثيرة عازمة، ويمكن أن يلصحا القارئ للسيرة أو حتى لأحد ملخصاتها، فلن يخفى على فطنه مدى التشابه بين الصورة التي يرسمها مؤلف السيرة لشخصية عنتره بن شداد، والأوضاع السياسية والاجتماعية التي كانت سائدة في الأقاليم الحزبية بعامة، ومصر على وجه الخصوص، وأن السيرة ربما كانت أبرز أعمال المقاومة الشعبية ضد الحكم الجائر والحكام المستبدين، وأن المظلوم عليه أن يراجعه للظالم لا بالدعاء والاستجداء ولكن بالسلاح والكفاح.

أما الهدف الثاني الذي استطاع مؤلف السيرة أن يحققه، من خلال اختياره لطرفة بطلاً لسيرته، فهو هدف لا يقل خطورة عن سابقه - بل يزيد - ألا وهو وحدة الكلمة وتجمع القوى. فالفرد وحده ماله إلى الانكسار، مهما كانت قوته

ومرلت انتصاره المؤقت. أما الجماعة التي تمنعها فكرة أو عقيدة موحدة، فلا بد لها من الفوز النهائي الدائم.

ولتحقيق هذا الهدف، استلزم المؤلف أكثر من مصدر، فقد وظف التاريخ توظيفاً مقنعاً، حين أشار إلى موقعة ذى قار، وكيف تغلب العرب على الصبح بوجودهم وتضالهم. ولما كان عنتره لم يشترك - تاريخياً - في هذه الحرب، وكان بطلها الحقيقي هو هاني بن مسعود، فقد ربط الكاتب بينه وبين عنتره بصداقة وطيدة، تؤكد أنهما صنوان وشريكان متحدان. واستكمالاً لصلية ربط المجتمع بعضه ببعض، جعل عنتره يحصل على صداقة شقي مجتمعا الجزيرة العربية آنذاك السكون من رجال القبائل والصماليك، فوطد علاقته بزعم كل منهما: عمرو بن معد يكرب فرسان القبائل، وعروة بن الورد أمير الصماليك. وبذلك، أصبح عنتره مؤثق الوحدة العربية دون أن يمارس ذلك مع التاريخ الحقيقي.

أما المصدر الثاني الذي استلزمه مؤلف السيرة، فقد كان في فهمه الذكاء والفطنة، أو لعلنا نقول إنه استلهم من وراء حجب الغيب أحدث النظريات العلمية المعاصرة. فمضد به السيرة وخروج عنتره من الجزيرة مقاتلاً وغزياً، كانت جائزة انتصاره دائماً تشتمل على أمة يمتلكها أو زوجة تهبه نفسها. وبذلك، صار له في كل قطر حالية وزرية، كلهم أبناء عنتره، ولكن من أمهات مختلفات الجنس واللون والوطن. وعندما علم الجميع بمقتل عنتره، هرعوا إلى الجزيرة وقد ثابت فروق الأمهات في بوتقة الأب، وتوحد الأبناء للأخذ بشأراً بهم، فكلهم من صلب عنتره؛ ولهذا كلهم عرب أبناء عربى.

هذه الفكرة العبقريّة، ألا تفلتنا إلى التقارب الشديد بينها وبين نظريات علم الوراثة التي تجعل الذكر هو صاحب الصفات السائدة، والأنثى صاحبة الصفات المتخفية، وتجعل الأبناء أشبه بالأب وتسميهم إليه دون الأم؟

ولم تقف فطنة مؤلف السيرة عند هذا الحد الذي جعل ذلك الفكرة تعبر، أسدق تعبير، عن مقومات الوحدة والذخيرة ليعها، ولكن الأقوى من ذلك أنها رد على الشرعيين للمصميين دعاء الانفصال وتفكك الأمة العربية، فأراد أن يقول لهم: إن حب بجمعنا يمثل ما تجمعنا اللغة والعقيدة، فانسحبه انفسركم تقتضى الوحدة لا التفرق، والتحرر لا الاستكثار، ورد الظلم والتعليم والاستبداد.

وبعد هذا التمهيد التاريخي لقيمة التوحد، يعمد المؤلف الفنان إلى التطبيق العملي، فيقدم - في فصوله التالية - نماذج

لما وافق كانت الهزيمة فيها ناتج الفرقة والتفكك، ثم تم للجمع والنضام، فجاه النصر والفوز. وقد قام بيت هذه المواقف بذكاء على طول السيرة متخلطة مع أحداثها الصدرية من المنازعات القبلية إلى شعارات الحرية فالمواقف القومية، ومختلطة في ثانيا الحدث باعتبارها جزءاً من تسجيح. وبذلك، بعثت عن مظاهر الدعوة والصح والخطابية.

ولا يفوت مؤلف السيرة، في هذا المجال، أن عمله لن يكون له قيمة عند المتلقي، ما لم يربطه بالإسلام، ويصله بمعقودته التي كانت محتاجة آنذاك، ولكن عترة لم يلحق بالإسلام، فكيف يوفق بينهما؟

هذا، يرى المؤلف القائل أن للمواقف السابقة التي ساقها في الدعوة إلى للجمع والنضام تصنع تماماً لفخمة هدفه الجديد، إذا ما أضاف إليها بعض الإضافات، مثل عقد صداقة وطيدة بين عترة وعبدالمطلب جد الرسول (ص)، ومساعدة عترة له في بعض المواقف مقابل الإعلان عن الإعجاب به، والإشادة بطولته، والوقوف إلى جانبه، وتأييده تأييداً مطلقاً.

والإضافة الثانية التي أضافها مؤلف السيرة هي أنه جعل خط سير عترة في مغامراته وغزواته يتطابق مع خط سير الفتوحات الإسلامية، مشيراً إلى أن عترة قضى على الجبابرة والطفلة الذين كانوا يحكمون تلك البلاد، وبذلك كف أذاهم عن الرسول (ص) حين جاء بالدعوة، وأزال من طريقه العقبات، فهدأ الأرض، وساعد على نشر الإسلام.

أما الإضافة الثالثة، فقد ضرب بها المؤلف عصافير معاً، ذلك أنه استغل أبناء عترة الذين توافدوا إلى الجزيرة العربية عقب مقتل أبيهم، وقد جمعت بينهم أبوة عترة، ووجد بينهم هدف الأخذ بثأر، ولكن مؤلف السيرة كان، على طول فصولها، يدعو إلى الفضائل، ويمررها بأحداث جانبية، ويستخدم الطريقة نفسها في تصوير الرذائل، ومستحسن العادات، ومن بينها عادة الأخذ بالثأر.

هذا، يصل المؤلف إلى المخرج المزدوج، فيجعل وصول أبناء عترة إلى أرض الجزيرة، يتزامن مع بزوغ فجر الإسلام وانتداب الدعوة المحمدية التي تجذب إليها، فتجلبهم يحلون عن الأخذ بالثأر، ويخربطون في سرايا المسلمين، مشاركون في غزوات الرسول (ص)، وينالون فضل الشهادة في سبيل الله.

فالإسلام، بتعاليمه السعوية الصارمة، نهى عن عادة الأخذ بالثأر، الفردى أو للشخص، ولكنه أكد على أخذ حق

الجماعة بحق الله، فالأرض والسموات للمعدين استسلام ومذلة، والجهاد في سبيل الله فريضة وكرامة، لهذا، خرج الرسول (ص) بكتائبه لمواجهة المشركين الذين عم أذاهم على المسلمين، وحاولوا فرض شركهم ومروفتهم عليهم؛ ولهذا عدل أبناء عترة عن طلب ثأر أبيهم، وانضموا طائعين إلى كتائب المسلمين لمحاربة المشركين المعدين.

هذا، تلح مؤلف السيرة: وكأنما يريد أن يفرغ في الصوريين قليلاً؛ فما بالكم أنكم أبها المصريين، وقد حل بكم غزاة ظالمون، احتلوا أرضكم، وأذلوا رجالكم، وحاولوا تبديل عقائدكم، وفرضوا عليكم مذهباً لا يرضيكم، ولا يفي بكم، فهم يسيرون مسحاة للرسول (ص) علناً على المنابر، وهم يصنعون للفتنة. فيطهرون غير ما يبطنون. وهذا من أمارات المنافق، وهم يؤلهون أنتمهم، ويعتبرونكم عبداً لهم، فكأنما هم يدعون مع الله إلهاً آخر، وهم يطلقون دعائهم وعملاتهم في أعقابكم لإغواكم بالترغيب والترهيب، وهم يستحلون أموالكم بهاد مكرهم وضلالهم ومصادرة أملككم واغتصاب حقوقكم... فماذا تنتظرون؟

ثم إذا بالمواقف بقي، بظفرته وحاسه الغنية، على عامل مؤثر بل شديد التأثير، حيث إنه لا يعتمد على مواقف شخصية أو فردية فقط. وإنما، يكتسب على مجالين من أكبر المجالات تأثيراً، هما الواقع التاريخي والوازع الدنيوية.

فالمصريين لم ينس أحد منهم «يعقوب بن كلس»، ذلك اليهودي الذي كان في خدمة الإخشيدي بمصر، ثم غدر بهم، وفر إلى المغرب، ليضع نفسه تحت تصرف عبدة الله الهدي وينقل إليه أسرار مصر ومواطن ضعفها وبواطن أمورها، حتى أغراه بفتحها، وسار على رأس جيش جوهري الصقلي كدليل ومرشد. وبعد الفتح، اشترك معه في تحرير كتاب الأمان للمصريين، ثم كان أول من نقضه، حيث أرفقهم بباهظ المراكب والمكوس، وأزعجهم بجحافل الدعاة، لإرغامهم على التشيع، ولعب بموارد البلاد حتى قيل إنه كان أحد الأسباب المباشرة لوقوع الشدة للمستنصرية سواء سياساته الخرقاء، أو من قبيل التثاؤم والكراهية.

والمصريون يعرفون اليهود معرفة جيدة، ويعرفون ما اشتهروا به من صفات، أولها عبادة المال مع البخل المقيت، وأندامها النفاق والخيانة واتعدام الضمير، مع كراهية مقبلة لكل البشر، ورغبة في إيذائهم أجمعين، لاسيما المسلمين.

والمصريون يعرفون سيرة الرسول (ص) التي أخذها عبدالمك بن هشام عن محمد بن إسحق، فهذبها ونشرها

بنيهم. ونحن نعلم أن ابن هشام ولد بالبصرة ونشأ فيها، ثم ما لبث أن حضر إلى مصر، وعاش عمره فيها، حيث كان أكبر علمائها في الغريب والشعر والمغازي والسيرة، وتوفي بها مع بدايات القرن الثالث الهجري.

تقول السيرة النبوية إنه حين هاجر الرسول (ص) إلى يثرب، نزلها بالتصالح والولام بين أهلها من الأوس والخزرج، فأثف بين قريتهم، بعد أن كانوا على شفى حفرة من نار، بفعل الفتن والدس والوقيعة التي دأب يهود يثرب على إشعالها، فأخى الرسول (ص) بنيهما، وأمن يهود يثرب على أموالهم وأنفسهم، كما تضمن بذلك تعاليم الإسلام وخلق المسلمين، فهاجده على المناصرة وحسن الجوار .

ولكن اليهود هم اليهود - منذ القدم وحتى الآن - فما أن اطمانوا على أنفسهم، حتى ظهر نفاقهم. بدأوا بمحاربة الإسلام بالجدل والفتن، حتى إذا كان يوم بدر، نكلوا عهد الرسول (ص)، وتخلفوا عن مساندة المسلمين أمالين هزيمتهم، وحين طاش فألهم، أعان يثرب قينقاع غدرهم صراحة، وأدرا المسلمين، فأحاط بهم الرسول (ص) حتى استسلموا، وحق عليهم الحساب، ولكن عبدالله بن أبي بن سلول تدخل لئلا يذمهم، وظل يلح على الرسول (ص)، حتى وافق على إطلاقهم وإجلالهم عن المدينة بأموالهم ومناعمهم.

وعندما واجه الرسول (ص) قريشاً يوم أحد ظهر، نفاق ابن سلول وخداعه، حيث أشار بأن يبقى المسلمون بالمدينة - وهو معهم - ولكن ما أن افرقت قريش، انسحب ومن معه من المنافقين، كي تدمم قريش المسلمين. وكان بين الرسول (ص) وبين الضمير حلف طابهم برفائه، فدعوه إليهم للتفاوض، ودبروا مكيدة لاغتياها، ولكن الله أنقذه منها، حينئذ فعل الرسول معهم مثلاً فعل مع بني قينقاع، وأخرجهم من المدينة.

تجمع اليهود بعد هذا الشتات في مستعمرات بشمال الحجاز، وأخذوا يدبرون مكيدة جديدة، فقصصوا الأحزاب من غطفان وبني فزارة وبني مرة والمشركيين من قريش وحرزهم على مهاجمة المدينة، فكانت موقعة الخندق.

كل هذا ورد في سور القرآن الكريم، ثم ورد موسعاً ومضراً في سورة ابن هشام التي أحبها المصريون، واستمعوا إليها بشغف، أما مؤلف السيرة - وأمثاله - فقد أخذوها باستيعاب وتمعن وتمثل، فهل من عجب أن يقتلص هذه الفرصة، ويستغل الموقف لصالح عمله الفني، فيزيد في إثارة المصريين بما ترسب في وجدانهم من سيرة نبينهم، ويقوى عمله الفني بفصل من أمتع فصول السيرة... ؟

وسط سياق مغامرات عنكرة، نس المؤلف بكل الرفق والحرفية حدثاً عارضاً مؤده أن يهود حصن خيبر - أعداء عنكرة - تمكوا، بالخدمة، من الإيقاع بابن عنكرة، وأخذوه أسيراً في الحصن. وبالطبع، امتشقت عنكرة حسامه (المصمصام)، وصارع بفرسه (الأبجر)، ليقتحم الحصن، ويخلص ولده من الأسر.

وتمثل مؤلف السيرة أحداث بني قينقاع وبني الضمير مع الرسول (ص)، فألبسها لبطلة عنكرة بعد أن حررها قبلاً لتلاكم سياق سيرته من جهة، ودين أن تفقد تأثير السيرة النبوية من جهة أخرى.

مار عنكرة قاصداً خيبر، لينفذ ولده، ويؤيب أولئك الذين تجاسروا على أسره، وقبل أن يصل إلى الحصن يقابل سمع رجلاً يستجير، ووجد أنه في محنة يطلب المساعدة، فلم يوان عن الترفق لمساعدته وزائلة عثرته. فشكر الرجل له صنيعه، وأراد أن يرد له جميله، لاسيما حين عرف مقصده، فأخبره أنه من سكان الحصن، وأنه سوف يساعده على تخلص ولده.

دخل الرجل إلى الحصن ليجده أهله بقدم عنكرة، ويحذرهم منه، ويأمرهم على طريقة الإيقاع به، ثم خرج إلى عنكرة يدعوه للدخول موهاً إياه بأنه أعد كل شيء لاجلجاح مهمته وتخلص ولده، فإذا بطكرة يقع في شرك الغدر والخيانة، ويؤسر هو الآخر. ويوضع في غيابة السجن.

هذا الفصل الممتع الذي أدعاه مؤلف السيرة والذي يؤثر الآن في مخلقيها المعاصر تأثيراً قوياً، لا بد أن تأثيره في المتنئين الذين ناققوها حال تأليفها كان أضعافاً مضاعفة، ولعل هذه القصة الطريفة التي ذكرها أغا ابينكاربيوس، في كتابه «منية النفس في أشعار عنكر عبس»، توفقتنا على لون من ألوان هذا التأثير... تقول القصة:

«بلنا رجل من أهل حمص كان يحضر كل لاية إلى حلقة القصاص يسمع فصلاً من قصة عنكرة. ففي إحدى الليالي تأخر في حانوته إلى ما بعد المغرب، فحضر إلى هناك دون عشاء. وكان في تلك الليلة سياق حرب عنكرة مع كسرى، فقرأ للقصاص إلى أن وقع عنكرة في الأسر عند الفرس، فحبسوه ووضعو القيد في رجليه. وهناك، قطع الكلام، وانفض الناس، فدخل على الرجل أمر عظيم، وأسودت الدنيا في عينيه، وذهب إلى بيته حزناً كبيراً، فقدمت له زوجته الطعام لفرس المائدة برجله، فكسرت، وانصب ما فيها على فرش البيت، وشتم المرأة شتماً قبيحاً، فصادمته في الكلام، فصرها صرخة شديدة، وخرج يدور في الأسواق، وهو لا يقر له قرار.



ثم غلب عليه الحال، فذهب إلى بيت القصاص، فوجده نائماً، فأيقظه وقال له: قد وضعت الرجل في السجن مقيداً وأنت مستريح بال؟ أرجوك أن تكمل لي هذا السياق إلى أن تخرجه من السجن، فإنني لأقدر أن أقام، ولا يطيب لي عيش مادام على هذه الحال، وانظر ما جمعه من الجمهور في ليلتك فأنأ اعطيك إياه الآن.

فأخذ القصاص الكتاب، وقرأ له باقي السياق، إلى أن أخرج عنتره من السجن، فقال له: أقر الله عينك وأراح بالك، الآن طابت نفسي وزالت همومي، فخذ هذه الدراهم ولك الفضل، ثم انصرف إلى بيته مسروراً، وطيب الطعام، واعتذر بأن القصاص صنع الفيد في رجل عنتره، وهي جاعته بالطعام ليأكل، فكيف يمكن أن يذوق طعاماً وعنتره مسجون مقيّد؟ وقال: أما الآن، فقد ذهبت إلى بيت القصاص، وقرأ لي الحديث إلى أن أخرج من السجن والحمد لله، فقد طابت نفسي فأتى معانديك من الطعام، واعتزيتني على ما فرط مني.

ومن تكاه المؤلف أنه يتقدر ما حمل اليهود على تلك الحملة الشرعاء التي شوهت صورتهم، وكشفت عن موابنهم، يتقدر ما تجلب الحديث عن المسيحية والمسيحيين برغم أن الحروب الصليبية كانت بدأت تطل برأسها عن طريق هجوم الروم على الثغور العربية، ولكن المؤلف - بعبقريته - أراد أن يضمن اختلاف المسلمين والأنباط الذين يتنافسون أرض مصر، والذين يعيشون في ونام وتلاحم أخرى تحت شعار: الدين لله والوطن للجميع، ولكن بعض أحداث السيرة كانت تلزمه بإجراء مواجهات بين الاسلام - للجنين الذي لم يولد بعد - والروم أتباع المسيح، وهذا كان التخلص للثق لمؤلف السيرة - فإذا كان النقاء في بلادهم أشار إليهم بلقبهم السياسي - أي الروم - أما إذا أذبه الأمر، وكان لابد من مس المقوده، فإنه يمدد إلى تجهيلهم، ويطلق عليهم لقب «الكلاب»، ثم يمس في هذا التجهيل، فيطلق على رئيسهم اسم «كافر ابن فاجر»، مع أنه اعداد في الوقائع التاريخية أو القريبية من التاريخ أن يضح عن أسماء أبطالها الحقيقيين أو يخلق لهم أسماء قريبة من أسمائهم الحقيقية.

ويبدو أن هذا المؤلف كان - إلى جانب تكائه وموهبته - على درجة كبيرة من الثقافة، فمثلما استوعب الصورة البدوية لابن هشام، واستعار منها الكثير في دعم البناء الفني لسيرته، أحاط بإحاطة كاملة بالشعر العربي القديم، لاسيما المعانيات وديوان عنتره، فهو لم يكف باختيار الكثير من أبياته لقوية سيرته، وتجميل أسلوها، تشبهاً مع شيمة الكتابة العربية آنذاك

التي كانت لاتقبل النثر إلا مرصفاً بالشعر، ولكنه - إلى جانب ذلك - استغل الكثير منه في خلق مواقف وأحداث لم تعد في توسيع رقعة السيرة فحسب، ولكنها تفلظت في صلب بانها الفني تدعمه وتقويه وتضحه مسحة من الصدق والإفاناع.

فمثلما نجد بين ثانيا ديوان عنتره أبياتاً يداعب بها امرأته التي يبدو أنها كانت تلومه على فرط عنايته بفرسه وليلاده بأطايب الطعام وشرب اللبن في الصباح، فردد عليها قائلاً:

لا تذكرى مهري وما أطعمته

فيكون جلدك مثل جلد الأجر

أن القبول له وأنت مسوءة

فتأوهي ما شئت ثم تصولي

فيلتقط مؤلف السيرة هذا الخيط، ويخرج منه بثلاثة استنتاجات رائعة، هي الصلة التي تربطه بفرسه، والصلاقة التي بينه وبين امرأته، ثم روح الفكاهة الوقورة التي كان يتمتع بها؛ فيسفن من تلك بذكاء وحرفية في خلق مواقف متحدة وأحداث ذكيرة، تتكئ على هذه المعرفة في مجالاتها الثلاثة، فضلاً عن استغلالها - بوجه عام - في تصور الشخصيات والقربى على أبعادها، ليحسن رسمها وتقويمها.

وتكعد أسئلة هذا الاتهام في السيرة بكثرة لايحتمل هذا البحث إحصاءها وعرضها، فمن بيت مرجه من عنتره إلى زوج أبيه، يتخذ المؤلف الصلاقة بينهما، ويقدمها لنا، في الفصول الأربعة من السيرة، بشكل متكامل ومتضامن مع الأحداث، التي تقود إلى اعتراف شداد ببنوته. وأبيات في آخر الصلاقة يستخر فيها عنتره عن هزيمته واضطراره إلى الانسحاب من المعركة، فياخذ المؤلف هذا الموقف ذريعة تجعله لايجعل من إلحاق الهزائم ببطله في كثير من المواقف والشارك التي يحكمها، مستغلاً ذلك لمزيد من الإثارة والتشويق، ثم الراحة والرضى والفرحة حين ينهي الموقف لصالح عنتره.

ولعل من أمتع فصول السيرة ذلك الفصل الذي عقده المؤلف، لكي يحقق لبطله جناحي الفروسية بمفهومها العربي آنذاك، وهما قوة اليد وقوة اللسان، أي الجمع بين الشجاعة القتالية والتفوق الشعري. والشجاعة القتالية تتحقق بهزيمة المحدثين والتفوق على المنافسين. أما التفوق الشعري، فكان له مجال آخر هو «لجنة المحكمين».

يستحضر المؤلف صورة «سوق عكاظ، والقيمة التي كانت تضرب فيه للادابة الذيباني، فيحضر إليه الشعراء، ويقون

أشعارهم أمامه ، وأمام الجمع الذي لم السوق، فيحكم بينهم؛ يجوز البعض، ويفضل البعض على البعض، ويشيد بشعر شاعر، وينقد شعر آخر... إلى آخر تلك الصورة التي رسمها لنا تاريخ النقد العربي عن سوق عكاظ.

ثم يأخذ المؤلف في التفكير... بأن كل مسابقة أو منافسة لابد أن يتحقق لها أمران: لجنة تحكم، وجوائز التفوق...؟ ولقد أجابت التقاليد العربية عن الشق الثاني من هذا السؤال، فالجائزة الكبرى عندهم كانت - كما قول - أنهم إذا استحسنوا قصيدة وأرادوا تسجيلها، كتبوها بماء الذهب، وعلقوها على أسوار الكعبة، ولقد تجمع عدد من تلك القصائد أطلقوا عليها اسم «المطقات». وهذا، تفق ذهن المؤلف عن لجنة تحكم مثالية، هي أصحاب المطقات.

ويصرف النظر عن الفوارق الزمانية بين امرئ القيس الذي توفي قبل الإسلام بنحو مائة عام، ولبيد الذي عاش دولة بني أمية، والفوارق السكنانية بين من عاش منهم في منطقة الخليج معلاً على بحر الظلمات، ومن عاش في أقصى الغرب حول الكعبة، أو في شمال نجد، والفوارق الموضوعية بين من كان يفتزل، ومن كان يمدح، ومن كان يفاخر، ومن كان يحاول اللحاق بالإسلام وأخف، ومن أسلم وكف عن قول الشعر، ومن ارتحل قصيدته، ومن دجها في عام كامل؛ فإن كل ذلك، أغفله مؤلف السيرة في سبيل الجمع بين أصحاب المعقات، فيشكل منهم لجنة الحكم التي ابتكرها، والتي جعل لها منتدى يجتمعون فيه تحت ظلال الكعبة، ويعقدون فيه جلسات الاستماع لمن يريد الانضمام إلى زميرهم، ويطلق قصيدته إلى جوار قصائد.

كان لابد لطرفة، لكي يستكمل جوانب فروسيته بعد أن نازل كل منافسيه وهزمهم، أن يقصد منتدى أصحاب المطقات، وأن يمثل أمامهم، يلقى قصيدته، لكي يجزوها ويفرقها على نظيفها، فتتخذ اللجنة، ويرجل عترة قصيدته التي زعموا أنها أول شعره، فلم يكن قد قال شعراً، قبلها، ويجب بها المشاهدون والسامعون الذين حضروا هذا الحفل، وتعجب بها اللجنة كذلك، ولكن... تجتمع اللجنة للمداولة، وتخرج بقرار بثور عترة، بمال ما يثير الحاضرين الذين انقسموا ما بين مؤيد ومعارض، وكلهم متعصب لرأيه؛ فقد رأت اللجنة أن القصيدة جيدة تستحق للتطبيق، ولكن للتقاليد لا تصح بوضع ما يقوله العبيد إلى جوار أقوال السادة، وعتلره - وإن كان شدا قد اعترف بأبوتة له - إلا أن هذا لا يزال وصمة العبودية، فالعبد عبد المولد أو الأسر، وليس بالادعاء والقول.

يصدم عترة بالقرار، ولكن مادام الأمر كذلك، فليكن هو الوضع ليجعل العبد سيداً والسيد عبداً، ومادام الأسير يسير عبداً لأسره، فليأسر هو هؤلاء السادة، ليصبحوا عبيده وهو سيدهم. وهذا، يدعو عترة أصحاب المطقات للمبارزة، ويلازمهم الواحد بعد الآخر حتى يهزمهم جميعاً ويأسرهم ويشهد الناس على أنهم صاروا عبيده وهو سيدهم، وقد يتهم هي الموافقة على تطبيق قصيدته إلى جانب قصائدهم، وقد كان.

هذا الفصل الممتع، مكن مؤلف السيرة من تحقيق هدفه الأساسي وهو استكمال مقومات الفروسية لبطله، وأضاف إلى ذلك بعداً ثقافياً متميزاً، حيث ضمن السيرة كامل نصوص المطقات بدعوى أنه كان على لجنة الحكم أن يلقى كل عضو فيها قصيدته أمام جمع الحضور ليتمكنوا من الموازنة بينها ما سوف يقدمه الواوفا الجديد. وهكذا، أصبحت السيرة تضم المطقات بأحلمها وقدر كبيراً من ديوان عترة، إلى جانب الأشعار التي وضعها المؤلف أو لتقطها من مخزونات الشعر العربي.

وإذا كان مؤلف السيرة على هذا التقدر من الثقافة والإلمام بالشعر، فقد كان أيضاً على درجة كبيرة من الوعي الفطري بمقومات البناء الفني القصصي، ويكفي أن ندلل على ذلك بمثال واحد.

فمذهب النقد الأدبي الحديث تكاد تجمع على أن أقوى مظاهر إحكام البناء الفني للعمل القصصي هي القدرة على الربط بين الأحداث وتسلسلها في سر وعفوية، دون اللجوء إلى اصطلاح المصادفات والمفاجآت أو الاستعانة بالقضاء والقدر. فالعمل القصصي الذي يعتمد على المصادفات، دون مبررات مقنعة، يفقد الكثير من قيمته الفنية ويزعزع ثقة القارئ به؛ لأن الدائر الوجداني بالعمل القصصي يرتبط، إلى حد كبير، بالفكر المنطقي في تشابك الأحداث تشابكاً طبيعياً، وكلما كان هذا التشابك عادياً مألوفاً، كان أقوى تأثيراً، بل إن هذا التأثير يتضاعف إذا مامت الأحداث وترت إسمائياً عاماً، يمارسه معظم البشر.

عترة العبد تصرخ، وكان يهفر إلى عيلة، وفزوجه. وإلى هذا، كان من الممكن أن تنتهي القصة، وبذلك تكون مجرد حكاية سردية عن شجاعة فارس من قدامى شعراء العربية.

ولكن مؤلف السيرة كان يريد ما هو أبعد من ذلك بكثير، فأمامه الكثير من الأهداف والصناعات التي يريد أن تحلها سيرته، وفي جعبته الكثير مما يريد أن يقله إلى القارئ،

وحكاية «عنترة وزواجه، ليست إلا مقدمة لمرحلة واحدة من مراحل متعددة سوف يأخذ إليها بطله، ليحقق به هدفه، فلابد لعنترة أن ينتقل من مرحلة الفروسية المحلية إلى مرحلة البطولة العالمية، وأن يخرج من الجزيرة العربية، ويحس خلال البلدان والأقطار، هازماً الطغاة، ومحرراً المستضعفين، وتشارك راية العدل والحق القويم، وممهداً الأرض أمام دعوة رسول الإسلام، فكيف السبيل إلى هذا؟

وهنا، تلعب الموهبة الفطرية الفذة لمؤلف السيرة دورها، فبينكز حدثاً يبدو طبيعياً للغاية، ويمس وجداناً إنسانياً عاماً، حيث يمارسه الكنديون في حياتهم، ويكاد يكون متعارفاً عليه، وهو تذبذب العلاقة بين المحبين قبل الزواج وبعد.

تزوج عنترة من عيلة بعد حب ملأت أخباره الآفاق، وسارت بأشعاره الركبان، وملأ أعطاف عيلة تبهها وفخرها، وفي مجلس من مجالس الشراب، أشادت عيلة بحب عنترة لها، فوجدت صويحبات السوء - اللاتي كن يحسدنها ويفرن منها - الفرصة سانحة للوقعة، فوشكن فيما قالت عيلة بدعوى أن جذوة الحب نخبو بعد الزواج، وأن ما كان قبل الزواج لا يمكن أن يدوم بعده، وأنها إذا أرادت أن تتحقق من ذلك فلتطلب من عنترة أن يقبل قدمها دليلاً على استمرار حبه لها.

وهذا، تلعب الخمر بالرويس، فتقبل عيلة التحدى، وتطلب من عنترة أن يقبل قدمها أمام صويحباتها، فيرفض عنترة فتصادمه بما يمس كرامته وتعابره بأصله فيصدم عنترة ولا يجد أمامه من سبيل إلا أن يخرج هاجراً منازل القبيلة، ضارياً في عرض الصحراء.

وبهذا هو يوجب الفلاة في تلك الحال من اليأس، ولقي فارساً يحترق به، فيناله ويبارزه ويهزمه، وحين يكشف عن وجهه الفداء بعد أن أسره، يكشف أنها فتاة رائدة الجمال، فلا يقوى على مقاومة فتكتها فيزوجها لتنجب له أول أبنائه.

وهكذا، استطاع المؤلف أن يخرج ببطله من الفروسية المحلية إلى العالمية في يسر وسهولة، وبطريقة منطقية مقنعة ومؤثرة في ذات الوقت، ثم أنه يمهّد بذلك لما سوف يأتي من أحداث يستغل فيها زواج عنترة من أجنبيات، لينجبن أبناء لعنترة من مختلف الجنسيات.

هذه القدرة التي برع فيها المؤلف على حسن التلخيص وثقافية الانتقال بين المواقف، مكنته من إضافة أحداث

وحكايات كيفما شاء بحيث صار ما فات من السيرة مجرد مقدمة لما هو آت، وفي الوقت ذاته مكنه من بناء شخصية عنترة بالشكل الذي أراده، لكي يحقق الأهداف التي حددها، ويساير البناء القصص الذي رسمه، ويستكمل المراحل التي أعدها لعنترة، منتقلاً به من الواقعية إلى التجريد والأسطورية دون تأثير للتلقي من ذلك، حيث إن جرعة السند التاريخي الأولى وتسلل الأحداث، واتساقها مع مألوف العلاقات الإنسانية، يقع الوجدان الجمعي، ويدل رضاه وثقته، ويجعله يقبل كل ما يأتي بعد ذلك مهما تحول إلى الخيال، بل ومهما جمع فيه حتى، ولو بلغ مبلغ الأساطير.

وكما أفاد مؤلف السيرة من ثقافته التاريخية رسة إمامه بالشر، أفاد في بناء الهيكل الفني لسيرته من معرفته للصيقة بالسيرة النبوية، التي كانت - ولا شك - منتشرة بين المصريين ومحبوبة إلى قلوبهم، بعد أن هذبها ونشرها ابن هشام، الذي كان يعيش بينهم أمداً.

فأول ملحظ نلاحظه على التركيب الشكلي للسيرة أنه يختلف اختلافاً كبيراً عن كل من الملحمة اليونانية القديمة والرواية الأوروبية الحديثة، فهو يتميز عنهما بمجموعة من السمات والخصائص التي تجعله شكلاً متميزاً قائماً بذاته.

أول هذه السمات - وأهمها - أن المؤلف استعار من السيرة النبوية لابن هشام مطمئن أساسيين، هما المقدمة التاريخية والمحنة. فالسيرة النبوية لاتبدأ بمراد الرسول (ص)، ولا حتى بآراءه، ولكن تبدأ من أول الخلق، آدم وزوجه، ثم من انحدر من سلالاتهما، مركزة على الرسل والأنبياء، حتى تصل إلى نسب المصطفى عليه الصلاة والسلام. وبهذا، تكون قد أصلت له وريطته بمن سبقه من الرسل والأنبياء.

كذلك فعل مؤلف السيرة، فهو لم يبدأ بعنترة - ولا بشداد وزبيبة، ولكنه بدأ - كالسيرة النبوية - بمهاد من أقصى التاريخ يربصد شجعان العرب ويسلمهم، ليصل من خلاهم إلى عنترة، فكانما هو يصل بينهم بحبل الشجاعة والفروسية، مثلما وصل ابن هشام الرسول - عليه السلام - بمن سبقه من رسل وأنبياء بحبل الدعوة إلى الله والجهاد في سبيله.

أما السمة الثانية التي استعارها المؤلف من السيرة النبوية، فهي «المحنة». في رواية الأحداث وإسنادها إلى رواة فقه معروفين، برغم أن المحنة ليست من ميكرات ابن هشام أو ابن إسحق، حيث استعارها - أحدهما أو كلاهما - من علم مصطلح الحديث الذي لجأ إليها لتكون إشارة إلى صحة

الحديث النبوي الشريف ومعرفة أسانيده والتأكد من شخصية روايته ، إلا أن ظهورها في السيرة النبوية هو الذي شجع المؤلف على استمارتها واستخدامها في سيرته، ليعلى أخباره مظهر المسدق والأصالة حين يستدعا إلى فطاحل الرواة المعروفين كالأصمعي وأبي عبيدة وجهينة وحداد وسوار وأمثالهم ، وبذلك تزيح اللقمة في نفوس المستلثين من جهة، وينسب سيرته - ولو بمجرد مرور ذلك على الخاطر- إلى السيرة النبوية المشرفة من جهة أخرى.

والواقع أن مؤلف السيرة لم يترك فرصة يستفيد من خلالها في إقامة البناء الفنى لسمه إلا واستغلها أفضل استفلال، تساعد في ذلك موهبته الفطرية من جهة، وثقافته وتمرسه اللذين يبدى عنهما عمله الضخم العظيم من جهة أخرى.

فقط سبيل المثال، وجد أن شبيباً - أخص عترة من أمه زبيبة - ليس مجرد شخصية هامشية، يقف دورها على مجرد الأخوة - كما جاء في التاريخ الحقيقي - ولكن من الممكن توظيفه ليقوم بدور فعال في أحداث السيرة، ويسم في بنائها الفنى إسهاماً مؤثراً. فقام بإشراكه في الكثير من المواقف والأحداث، إلى الدرجة التي جعل منه رفيقاً مصاحباً لعترة في العديد من مغامراته وأفعاله، أو بمعنى آخر جعل منه ما يعرف الآن بممثل الأدوار الثانية في الروايات والمسلسلات.

هذا الابتكار الذي توصل إليه مؤلف السيرة يعتبر فتحاً جديداً في إقامة البناء الفنى القصصى لما أتاح له من مزايا في مجالات متعددة، فضلاً عن استخدامه في تصحيح الأحداث الأساسية للعمل الروائى وتطويرها وتوسيعها، فإنه يعطى الفرصة لإضافة المزيد إليها، وخلق أحداث جديدة، تثرى العمل وتكمله. ومن ناحية أخرى، فإنه يعتبر عاملاً فعالاً في المساعدة على رسم شخصية البطل، وتوضيح سماتها، وإبراز معالمها، وتشكيل ملامحها، ولم يكن كل ذلك بمستطاع، دون الاستعانة بهذه الوسيلة.

وقد قاد الحس الفنى مؤلف السيرة إلى استخدام هذه الشخصية المصاحبة - أو مرافق البطل - بطريقة تعتبر تطويراً أساسياً في التأليف الروائى بصفة عامة. فكما أن لبناء الروائى طبقاً للحال أرسطو التي كانت سائدة آنذاك (والتي ظلت سائدة في أوروبا حتى القرن السادس عشر الميلادى تقريباً) كان يعتمد على البطل الفرد، فإن تلك التعاليم كانت أيضاً تنص بالفصل فصلاً حاداً بين التراجيديا والدراما من جهة، والكوميديا والفارص من جهة أخرى، الأولى للنسب واللبكاء،

والثانية للفتكاه والضحك، ولا مجال للجمع بينهما. فجاء مؤلف عترة - بعقريته الفطرية - وعكس هذه النظرية، حيث رأى أن إدخال عنصر الفكاهة الخفيفة وسط الأحداث الدرامية يدفع إلى حسن تقبلها، ويزيد من تأثيرها، وأن أفضل من يؤدي هذا الدور هو الشخصية المصاحبة، أو مرافق البطل.

وقد انتقلت هذه الظاهرة إلى أوروبا عن طريق الأندلس - مثلاً انتقلت أورزان الشعر العربى إليهم بواسطة الكروبادور- ولكن انتقالها كان بطريقة عكسية. فمثلاً كان الشعر العربى منتشرًا في الأندلس، كانت قصص البطولة والفروسية - وعلى رأسها سيرة عترة - منتشرة كذلك، وعندما نجح الإسبان في إخراج العرب من بلادهم، عملوا على إزالة الإسلام والعربية منها، فقامت محاكم التفتيش بالجانب العلمى، أما الجانب الوجدانى، فقد تصدى له الأدباء وعلى رأسهم ميغيل دى سرفانتس - الذى تعتبره أوروبا أباً الرواية ورائدًا - فأراد أن يبعد الناس عن روايات البطولة العربية عن طريق تشويهها والسخرية منها، وهذا ما صرح به في مقدمة الرواية الوحيدة التي كتبها في حياته وهى رواية «دون كيشوت».

لهذا، فحين نرى أن دون كيشوت هى أخذ مباشر لسيرة عترة بعد تحويلها إلى سيرة هزلية كاريكاتورية تدفع الناس إلى السخرية من العمل الأسمى الذى شوهه، وتحقق هدف الإسبان من وأد الأدب العربى.

على أية حال، المهم فى هذا الأمر أن دور «مرافق البطل» يظهر لأول مرة فى الأدب الأوروبى، وبشكل يجسد تصور مؤلف السيرة له بأكثر مما هو فى سيرته التي تلتها وسارت على نهجها. فشخصية شبيب، فى سيرة عترة، حلت محلها شخصية سانشربانزا فى رواية سرفانتس التي عنوانها «سيرة السيد البقرى دون كيشوت دى لمانشا»، وهو على نسق عنوان سيرة عترة نفسه «سيرة أبى الفوارس عترة بن شداد الجسمى».

ولا حاجة بنا إلى القول بأن هذا الابتكار الذى أبدعه مؤلف سيرة عترة فرض نفسه على الأدب الأوروبى، لاسيما بعد أن ظهر المذهب الرومانسى، فحل فى الكثير من أعماله، ثم صار بعد ذلك سمة مميزة للأدب الأمريكى، لاسيما فى روايات رعاة البقر، وأصبح الآن أكثر وجوداً فى الروايات والمسرحيات ومسلسلات السينما والتلفزيون.

ولقد ضمن المؤلف الفنى لسيرته الكثير من الابتكارات واستوفها بحق واقتدار، من ذلك - على سبيل المثال - استغلاله للأحداث التاريخية والشعر باعتبارهما روافد ثقافية

تعطى المتعة وترضى نزعة حب الاستطلاع عند المتلقى. ولكنه لم يكتف بذلك، وإنما أضاف إليه رافداً ثقافياً غزيراً، ذلك أنه استغل مغامراته الكثيرة وانتقله بين مختلف بلدان العالم المعروف آنذاك. في التعريف بكل قطر يحل فيه، فيقوم بوصفه جغرافياً وبيئياً، ويصف سكانه من حيث الشكل والهيئة والممارسات وطرق المعيشة والعادات، وما إلى ذلك من مظاهر الحياة، ويدخل كل ذلك ضمن الأحداث والوقائع، بحيث تندمج مع النسج القصصى، فتقوى وتؤكد، في حين تتساب هي إلى المتلقى، تعمل إليه الرافد الثقافي دون أن تشعر بأنها تهدف إلى تعليمه وتثقيفه.

وإذا صح ما ذهبنا إليه في كتابنا «القصة في الأدب المصري القديم»، من أن بدايات الفن القصصى الأوروبى استوحيت نماذج روائية عربية، وأن عظماء الروائيين علاحم تأثروا بحكايات ألف ليلة وقصص الحب العذرى والسير الشعبية وروايات المعرى وابن مفلح وابن شهيد وابن السكف وغير ذلك من روائع الأدب العربى، فإننا لا نبتعد كثيراً عن الحقيقة إذا ما زعمنا أن البناء الفنى لسيرة عنترة - وما تبعها من سير حذت حذوها - كان ضمن العوامل التى ساعدت أوروبا على الانتقال من الكلاسيكية المعزومة الفارقة فى بحر الأسطورة والفجبيات، إلى رحاب الرومانسية التى تلجأ إلى التاريخ، وتغلف بغلالات من الخيال والثقافة والمعة والتضلية، وغيرها مما ابتكره مؤلف سيرة، ويمكن رصد ذلك فى روايات دوماس - الأب والأبن - فى فرنسا، وتشارلز ديكنز، ثم سمريت موم فى إنجلترا.

أما أعظم إبداعات مؤلف سيرة عنترة العبقري فى إقامة البناء الفنى الروائى، فهى تقسيم هذا البناء إلى أقسام متصلة منفصلة فى الوقت نفسه، أو - بمعنى آخر - أنه قسم إلى فصول تروى حياة عنترة بأكملها، وتضيف إليها المقدمة المرمصة بوجوده، والخاتمة الممتدة فى أبنائه، متضمنة كل مغامرات عنترة ووقائع وحكاياته وأحداثه، بحيث تشكل كلها منظومة روائية منسقة ومتكاملة، ولكنه فى الوقت ذاته جعل كل مغامرة أو وقعة أو حدث يمكن أن يقوم بذاته، بحيث إذا عزلناه عن السيرة يستطيع أن يكون قصة مفردة مستقلة جوانب الفن القصصى كافة.

جاء فى كتاب شعراء النصرانية للأب لويس شيخو عن سيرة عنترة ومؤلها ما نصه:

«نشأ بمصر من أفاضل الرواة الشيخ يوسف بن إسماعيل، وكان يتصل بباب العزيز فى القاهرة. فاتفق أن حدثت ربية

فى دار العزيز، لهجت الناس بها فى المنازل والأسواق، فساء العزيز ذلك، وأشار إلى الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث، وكان الشيخ يوسف واسع الرواية فى أخبار العرب، كثير النوادر والأحاديث، وكان قد أخذ روايات شلى عن أبى عبيدة ونجد بن هشام وجهينة اليماني وعبد الملك بن قريظ المعروف بالأصمعى وغيرهم، فأخذ يكتب قصة عنترة ويرزعها على الناس، فأعجبوا بها، واشتغلوا عما سواها. ومن تطلقه فى الحيلة، أنه قسمها إلى اثنين وسبعين كتاباً، والترم فى آخر كل كتاب أن يقطع الكلام عند معظم الأمر الذى يشاقق القارئ إلى الوقوف على تمامه فلا يقترع عن طلب الكتاب الذى يليه. فإذا وقف عليه، انتهى به إلى مثل ما انتهى الأول، وهكذا إلى نهاية القصة.

وما علينا هذا إن كان مؤلف السيرة هو الشيخ يوسف بن إسماعيل أو غيره، ولا أن تأليفها كان بناء على توجيهات الخليفة العزيز بالله الفاطمى، فهذا مردود عليه فى كتابنا «الأدب الشعبى العربى»، ولكن الذى نود أن نشير إليه هو الفقرة الأخيرة التى تصف تطلب المؤلف فى الحيلة وتقسيمه لها إلى اثنين وسبعين كتاباً، يهى كلاً منها بقطع الكلام عند موقف حساس مثير يشاقق القارئ إلى استكمالها، فيمضى إلى الكتاب الذى يليه، وهكذا...

أليست هذه هى نفسها طريقة المسلسلات التى اتبعتها السينما الأوروبية فى مطلع هذا القرن وتفس موضوعات سيرة عنترة ونائها الفنى، أى روايات بطولة وفرنسية، كمسلسلات «زورو» و«بيج جونز»، و«الوشاح الأسود»، و«الزهرة القمرية»، وغيرها، وأليست هى نفسها الطريقة الموجود حالياً على نطاق واسع مع تدوير موضوعاتها لتلائم البث التلفزيونى فى مسلسلات مثل «دالاس»، و«فالكون كريس»، و«أوشين»، و«الجرى والجميلات»، وغيرها من المسلسلات الأمريكية واسعة الانتشار عالمياً، ثم فيض المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية المصرية، لاسيما فى شهر رمضان.

والواقع أن الحديث عن البناء الفنى فى سيرة عنترة يتشعب ويطول حتى يكاد لا ينتهى، وكلما أبحرنا فى عقل ووجدان مؤلفها، وتمعننا فى الغرض، تكشف لنا مزيد من الدر واللائى التى هى زينة أدبنا الشعبى، فكم فى بحوره من كنوز تنتظر من يحسن السباحة والغوص.

ولكن... يبقى سؤال حائر هو:

هل حققت السيرة الأهداف التى استهدفها مؤلفها؟

وليس من شك في أن الإجابة عن هذا السؤال صعبة المثال، ولكننا - مبدئيًا - نلمح لها بمقولة أحد المستشرقين المعتبرين المتعمقين في دراسة الأدب العربي، وهو جوستاف لويون، قال في كتابه «حضارة العرب» ما نصه:

«العرب هم الذين ابتدعوا روايات الفروسية.... لينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء أولئك، حينما يسمعون إلى قصصهم المفضلة، فهو يرى كيف يضطربون، وكيف يهذأون، وكيف تلمع عيونهم في وجوههم السمر، وكيف تنقلب دعتهم إلى غضب، ويكاثرونهم إلى ضحك، وكيف تنفث أنفاسهم

ويسردونها، وكيف يقاسمون الأبطال مرأهم وبنراهم. حقًا، إن تلك الروايات وإن الحاضرين الممثلون أيضًا... وحقًا إن الشعراء في أوروبا - مع نفوذ أشعارهم وسحر بيانهم وجمال وصفهم - لا يؤثرون في نفوس الغربيين الفاترة معشار ما يؤثر به في نفوس سامعيه ذلك القاص،.

وبعد ...

أفلا يستحق أديبا الشعبى أن نسمي في بحوره، وأن نفوس في أعماقه، وأن نحاول استخراج لآله؟ أظن ذلك.

وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهرياً مجلات : القاهرة وإبداع والمسرح.  
وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :  
فصول - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة .

رئيس مجلس الإدارة  
أ . د . سمير سرحان

# وأصل البهلوان

## جوفانى كانوفا

كان يوجد فى صعيد مصر جماعات مختلفة من الفجر، أو ما يشبه الفجر، ويعتبر الناس هذه الجماعات جماعة واحدة، ويسمونها «حلب». أما فى بعض الأماكن الأخرى فى مصر، فيسمونهم «عجر»، وفى سوريا «نور»، وفى العراق «قاوى»،... إلخ.

يؤكد المنتسبون إلى هذه الجماعات فى الصعيد أن كلاً منهم يختلف عن الآخر من ناحية القبيلة أو العائلة، والنشاط الذى يقومون به:

- ١ - أغلب الأصليون يقومون بأعمال الحديد.
- ٢ - «النور»، بناتهم يقمن بالرقص فى الأفراح.
- ٣ - «البهلوان»، يقومون بالعباب الحواة والقرديات.
- ٤ - «الشهابنة»، نساؤهم يقمن بضرب الرمل.
- ٥ - «المساليب»، يقومون بأعمال الباعة الجائلين بين قرية وأخرى، وأعمال المداخين والشعراء.

٦ - «الجمسة»، يبيعون اللبن بالتردد على المنازل، وهذا العمل يعده الناس عملاً مخجلاً.

فى كل هذه الجماعات، يوجد عازفون ومغنون، ولكن فى الحلب والنور والبهلوان، فقط، وجد «الخوازي»، وبعد هذا فى مجتمع تقليدى، مثل مجتمع الصعيد، نقطة تمييز أساسية. فعلى سبيل المثال، لا يستطيع أحد المساليب الزواج من إحدى النور.

الآن، نذكر الأسباب التى تجعل النور - كما يزعمون - يتجولون دائماً. فى وقت ما، كانوا يحرسن فوانيس حرم مكة الذهبية، وحدث أن سرقها واحد يهودى، واتهم النور بسرقتها وحكم عليهم بمغادرة البلاد، والتشرد.

وكل من هذه الجماعات يرجع أصلها إلى أصل أسطورى، مثلاً النور، يعتقدون أنهم يلقبون بهذا اللقب؛ لأنهم أول من استقبل دعوة النبى محمد فى نور الفجر. أما الجمسة، يقال إنهم وصلوا إلى رسول الله فى آخر النهار، لذلك لقبوا «جمسة» أى «جاء مساء».

أما الجمعة، فيقولون إنهم من أصل قبيلة اللهلال، وقد هاجروا مع بني هلال وبني سليم، من جزيرة العرب إلى مصر وشمال إفريقيا في أيام التفرقة.

بالنسبة إلى «البهلولان»، فهم يؤكّدون أنهم من سلالة جمناس وبني مرة، وأنهم تشربوا بدءاً على أرامر الزير سالم، بعد قتل جساسها انتقاماً لأخيه كليب. وشغل هذه الأحداث تطوراً أسطورياً لحرب من للحروب بين قبيلتي «بكر»، و«نقلب»، التي وقعت في قديم الزمان، وتعرف باسم حرب البسوس.

هذه الأسطورة الأخيرة أثارت انتباهنا في إطار بحثنا في تراث الفجر في الصعيد والملاحم الشعبية. ولكننا، في النص المطبوع لقصة الزير سالم، لم نجد أي ذكر للبهلولان. وقد استفدنا من صداقتنا لأحد الملمين بتراث الفجر والتراث الشعبي في الصعيد، وهو الشيخ يوسف مازن من «النور»، للإفادة عن هذا الموضوع. على هذا، نرى أنه من المفيد نشر النص الشهلي الذي قصه علينا.

وقد سمع هذه القصة من أحد كبار العرب من حجازة محافظة فاف، وهو من قبيلة «جهينة»، واسمه أحمد أحمد الأشاعر. ونحن نعد هذه القصة نموذجاً لملمعة شعبية يستحق الاهتمام.

ونهاية هذه القصة توضح سبب الاعتقاد بأن البهلولان من سلالة جمناس، ويرون في أرامر جمناس أصل عاداتهم وتقاليدهم. وبشكل عام، فهم يرون في هذه الأوامر بدء للتفرقة في الحياة الإنسانية بين العرب للرحل وسلالة جمناس، والفلاحين (سلالة الزير سالم).

الراوي: يوسف مازن (٧٥ سنة).

المكان: الأقصر.

تاريخ التسجيل: ١٧/٨/١٩٨٠.

القصة: سيرة الزير سالم وبني مرة.

كان في قديم الزمان، حرب اسمهم بني مرة، وقيل ما نسمك في سيرة الناس دول، نبدا بالصلاة على النبي عليه أفضل الصلاة والسلام.

كان فيه ملك من بني مرة اسمه الملك ربيعة، وعنده من الأولاد كليب، وسالم كان اسمه ماجاوش للقب بتاع الزير سالم أبو لبلى المهلول. للقب دا جاله بحدين، لما ظهر فارس. وكان الملك ربيعة دا ملك عظيم جداً، ورجال عنده عزيمة وتصميم، كانوا فيه، ملك اللي همة تحت سيطرة النبي حسان اليماني، ابن زايد اللي همة بيدفعوله الجزية، وعشر المال كل سنة، وما

يطلب من نساء ورجال وخيول وجمال، ومن كل أنواع الأموال.

للك ربيعة أب، وقال، أبدا لم أدفع جزية ولا عشر مال، إن كان عاوز يحارب، أنا مستعد للحرب والقتال. فسمع الملك حسان اليماني التابعي بن زايد، غضب وثار وقال: إزاي ربيعة يحصل من دول الملوك على دفع الجزية وعشر المال؟ أنا لازم أقطع بني مرة بسيفي، وأعين عليهم ملك، وحارب مع الملك ربيعة، وهزمه، وقتل الملك ربيعة، وترك وراءه كليب، وسالم صفار لمن لا حول ولا قوة للحرب، وعين مرة ملك ع للمدينة خاضع لأوامره. الله هو الملك مين؟ مرة بنته الجيلة وابنه جمناس، وترك تبعه وراءه الأيتام كليب وسالم وضباع أخذهم.

وسافر حسان اليماني لبلده حمير اليمن، وعين مرة ملك ع للمدينة، مدينة ثمانية لحد ما كبر كليب، وكبر سالم، سالم اتولى رعاية البلد في الحب، وكليب فضل في البلد مع أخته ضباع. ضباع تزوجت جمناس ابن مره الملك، اللي هبة أخت الزير سالم، وكليب تزوج الجيلة بنت مرة، صه لحد ما كبر كليب، وكمل وقال: أنا طالب ثار أبوي من حسان اليماني التابعي. ابعت يا مرة حماية للملك حسان اليماني ياجي يزور بلدنا.

بعث له جواب حضرة الملك حسان اليماني بديشه (بجيشه)، وموكبه عمل له صوان الملك مرة، واستقبل استقبال عظيم بالمواكب والزينة وآلات الطرب، وحضر الملك التابعي، ودخل عليه الملك مرة، سلم عليه في الصوان، دخل كليب يشبه أبه درويش. قال له مين هذا الدرويش الأبله، قال له، دا كليب ابن ربيعة. خذ موكبه مجد متناقفة الملك حسان اليماني التابعي ابن زايد، وسافر لحمير اليمن، وبعث جواب عشان يردوا الزيارة، يروحوا همه كمان.

رسموا الخطة، جابوا عظماء الدجارين بتوع البلد، وصنعوا صندوق، الصندوق يشيل اثنين فرسان مسلمين، اثنين صندوق، أربعين ملباتين رجال، كل صندوق فيه راجلين، وأربعين فيهم هدايا، الهدايا من قدام، والرجال من وراء، لربما يحصل تفتيش.

والجيلة بنت مرة، في اليهودج اللي هو طلبها تزوره في اليهودج، والعبيد ماسكين اليهودج ماسكين الجميل، والأبله دا ومعاها، وسافروا لحد ما وصلوا، انتقروهم بالمواكب برا البلد والتفتيش، فطشوا في الزمرد والجواهر والحاجات والهدايا، ومش عارف إيه، إلا الوزير قال، بس بزيادة الهدية كلها أموال، كلها هدايا.



قفلا الصناديق، ودخلوها في السرايا بتاعة الملك التبعي،  
حسان اليماني ابن زايد. دخلت الصناديق، ودخلت الجلييلة بنت  
مرة عنده، التي هي محبوبة كليب في القصر عنده، أمر  
الجواري بالانصراف، وأحضره للخمر والكاسات، وفصل  
بشرب الخمر هره والجلييلة مع بعض، والجلييلة تصب تزقيها،  
وهو يصيب ويزقيها، لكن الجلييلة نارية على الخمر، مدت ليه  
الخمر، سكنا طلب منها، قالت له على المزهر، عارف على  
المزهر يعني إيه؟ ده. قال لها يخلص إمتي الدم منك؟ قالت له  
بعد أربعين يوم. قال لها ليه: دا يمر سبعة أيام النساء.

قالت له: وأنا جمالي زى جمال النساء؟ قال لها لا أكثر.  
وقالت له: فدى تمكس (تمكث) أكثر. اخطف أنا عن النساء،  
ولكن المعيب الأبله بتاعى لو رقص أمامى بسيفك تزول الدم،  
إمتي بإذن الله. المعيبها الأبله دا اللي همه إيه ابن عمى  
المعيب.

قال إيتوني بالأبله. اجبروا كليب أول ما جابوا كليب،  
وخطى خطوة قال: أول خطوه خطينا، وبدلنا بأسر الله، الخطوة  
الثانية، قال: قطع القصر واللى بده، للخطوة الثالثة قالوا ملعوا  
التبعي حسان اليماني، وملعوا أباه، الخطوة الرابعة قال: بإذن  
الله كليب يأخذ تار أباه. الكلام دا بقوله في قلبه وهوه ماشى،  
مش بجهره، لحد ما وصل عند التبعي، وإنتالى = أخذ  
السيف، ووقف بالسيف بتاع حسان اليماني، وزعر لحسان،  
وقال له يا حسان يا تبعي، أنا كليب ابن ربيعة اليوم، أنا وأخوى  
سالم وأختى ضياع. قال له إيه طلبك؟ قال له تار أبوى.

قال له أنبهك بشى في علم الغيب ما يعلمه إلا الله، ولكن  
خدت خبره من الكتاب اليونانى:

- ١ - يظهر زمن السرج يركبه للفرج يعنى النساء.
- ٢ - وفي السوق للسوان أكثر من الرجال.
- ٣ - وتعمل سطو بينكم: جساس يفتكك أخو الجلييلة.
- ٤ - يظهر الزير سالم أبو ليلي السهل، ويقطع بلى مرة  
نساء ورجال.

قال له إخبرنى يا كلب أخطأت في حكم الإله. قال له  
استنى على أنبهك بساعة يعنى بيوم القيامة. قال له دا شى ما  
يطمهنش إلا الله وراح ضاربه بالسيف قطع رقبته. وقع الملك  
حسان اليماني التبعي بن زايد خذ تار أبوه جميع البلاد سلطت،  
وقع الملك حسان اليماني، خدوا ماتشعتهى أنفسهم من غدايم  
وأموال، وخدوا السيورة بنت زايد اللي هي أخت الملك حسان  
اليماني. خدوها وسافروا على بلدهم، وخدوا جميع الأموال

والنياق والجمال والخيول. هي نزلت أسيرة عند جساس  
السيورة، نزيلا عند جساس، ضيفه عنده، وأسيرة في نفس  
الوقت حبست تخلى القبيلة.

الكلام بتاع حسان اليماني اللي قاله لكليب ما خدش باله  
منه كليب، لأنه كان في ساعة غضب، عاوز يأخذ تار أبوه.  
خدت بالها من الكلام الجلييلة "بنت مرة"، اللي هي السيورة  
بنت زايد تابعة لجساس. جات في يوم، وعاوزة تعمل خدعة؛  
تخلى جساس يقتل كليب اللي هره قتل أخوها. عندها ناقة،  
فقتل الناقة، وفصت جف (جت) للناقة، بقيت تدخل أهدا  
تفنى تفنى، وبعد كده عندها من الجواهر والذهب والأماط  
(اللباس) والحاجات، لما عندها خالص. وراحت تبكى لجساس  
قائلته: يا ملك جساس ابن عمك قتل ناقتى. الناقة ديه كنت  
أجيبها لك هدية ليك، ولما قتلت قدامه الناقة دى مودياها هدية  
لجساس قتل الناقة. قال لها وتبكي على ناقة، أدبكي مية ناقة،  
ومسح لها دموعها. قالت له الناقة بداعلى تخطفك يا جبر  
الهمر بداعها جواهر وأماط وزمرد وذهب. قال لها مش  
معقول. قالت له أنا أبريك بونك.

خدت وراحت. دلى على الناقة فضلت تنزل... حقد  
دلوك (دلوقت) مين؟ جساس على كليب قال الناقة دى لو  
جاتنى فيه صعيح كان بقيت أغنى العالم منها، ميوماً تنزل  
لى حاجات زى دى. خذ كليب وقال له بلا بينا نصيد غزال.  
ولكن نأوى ع الخيانة والخدر. خذ وطلع بيه الجبل صافوا  
غزال. قال لكليب لطرذ الغزالة، يعنى ارمع وراها علفان  
تصيدها. خلى كليب انطلق ورا الغزالة، وراح ضاربه بالسهم  
فى منبره، طلع من بطنه، وقع فى وقمته جنب حجر، بقى  
يبلى صباعه فى الدم ويكتب لأخوه سالم:

لا تسامح ولا تصالح، لو سامحت لا أسامحك، ولو صالحتك  
لا أصلحك، واعتبك أمام الله، فقتل فى بلى مرة نساء ورجال  
لؤل ونهار، أبنى من جماعهم سرور، أبنى من عضهم قلاع  
وجسور وإذا سامحت لا أسامحك، وإذا أنبت لقبدرى وسألتنى  
سامحنى يا كليب ورديت عليك كف القتال إن ماردينش ببقى  
اعرف إنى لسه زعلان.

وختم للقول بان جساس قتلنى ابن ربيعة بدون ذنب وبدون  
سبب. ومات.

كان وصل الخبر بأنه كليب ضربه جساس ومات. وإذا  
الزير سالم سمعه الزير سالم فى الحرب ديه نزل واشتغل فى  
بلى مرة لؤل نهار السيف شفال فى بلى مرة وأخر النهار  
بروح القبر ويقول له يا كليب فقتل ألفين فقتل ثلاث آلاف

له انت بریت وشغيت من جروحك ومن مرضك وبقيت بكامل  
صحتك وقوتك، ولكن خبرني ما أسالك وفصلك رأين بلادك  
ماهي قبيلتك، قال له أنا من قبيلة بني مرة. قال له دول أشد  
أعدائي، دا جرمون اليهودي. قال له أنا منهم، وأديني بين  
إيديك. قال له في السلام والأمان، انت جيتي جريح ضعيف  
ودلويتك وعالجيتك، إزاي دلوقت بقيت بكامل قوتك وأفتكت!  
أنت في سلام وأمان ولكن أديني داوتك.

قص عليه القصة. قُتل أبوه وقُتل حسان اليماني روى له  
القصة كلهما. قال له بعد ما قُتل التجمي حسان اليماني أخته  
عملت فته، اللي هي السويوره، عملت فته بين جساس، وبين  
كليب، وجساس قُتل أخوي كليب وأنا قُلت في بني مرة أما  
رويت الأرض بالدماء، وبليت قصور من الحجماج والعصم،  
ولكن عملوا لي خذعه، ووقعوني في الشرك، وعملوا كذا كذا  
في ووردي لأختي علشان تدبني وتطبخني علشان خاطر  
ولدا اللي أنا قُلتله، فهيه حنت علي، ووضعتني في  
الصندوق، ورمتني في البحر. قال له ايه شئتلك كانت هناك.  
قال له كانت شئتلي سايس خيل، هوايتك، قال له ما هي  
هوايتك، قال له هوايتي سياسة الخيل، احب راية الخيل. قال  
له عندي حصان بقاله كذا سنه، مايفش حد قادر يفكه من  
مطرحه، حصان قري جدا واستوحش بقي زى الخيول البريه  
بتاعه الجبال .

جساس لقي الحصان يقول الحصان دا بتاع مين؟ كان  
هوه الزير سالم طلع جيب عيش جيب أكل وشرب . قالوا له  
الحصان دا بتاع واحد تاجر خيول وجايه بيعه، راح مثلافي  
كيس من الذهب وقال له خذ كيس من الذهب! هو ممن  
الحصان. الرجل فرح كيس ذهب ممن حصان مليون ذهب.  
ادى له الحصان.

جا الزير سالم نزل المركب مالتوش الحصان، فبين  
الحصان؟ قالوا له الحصان انت مش جايه تبنيه ٢٠٠ فيه حد  
هونيك أكثر من المبلغ، دا كيس مليون من الذهب . قال له بس  
ولا كلمه تاني . خذ كيس الذهب ليك، ورجعني كما كنت  
تاني ع للشام . رجع ع الملك جرمون إيه قال له الحصان راح  
وروي له القصة . كانوا أهل الزمان ما يعرفوش الكذب، اللي  
حصل يقرلوه بالصنيط. قال له دلقتي عارز إيه. قال له عارز  
استنى عندك لحد الفرس ماتولد اللي هي معشره من مين؟  
من للحصان دا اللي راح . قعد لحد مارولدت الفرس، وجابت  
كحول سموه، كبيش، وقصنل يعلم كبيش، روح ياكبيش، تعا  
ياكبيش لما خلاه طلع وكأنه إنسان زيه. وبقي بكامل قوته،

مسامح وطيباً الميت حينكم؟ لسه زعلان. يبدأ القتال لما قطع  
على بني مرة، فصنل فيه قاتلين. قالوا ماحدث حيتدر يقتل  
الزير سالم ولا يلحقه إلا بالخداخ. كحتوا سرداب كبير وغطوه  
بالجيرد والتراب وهوه عادته أول ما ياجي ويقول يا بني مرة  
هل من مبارز؟ أين فرسانكم أين رجالكم؟ وياجي رامح  
بالحصان في الطرف دا يروح واقع في السرداب. رسموا  
الخطه، للخطه إيه نمت وعملوا السرداب. كان في المركه هوه  
قاتل ابن اخته ابن جساس أمه ضياع وكانت قالت لازم، إذا  
قتلوا سالم تجيبوهولي، واقطعته حنت، وأطيبه في القدر بتاعي  
وأكل من لحمه علشان قتل ابني.

لما جا بالحصان بتاعه، وراح واقع في السرداب، راحوا  
رامبين عليه الشك، وخرموا جسمه بالسهم. أما أصبح جريح  
ذليل وهزيل، خدوه وودوه لضياح. قُلت الباب، وشمرت  
هندومها، وجابت عشان تدبجه، فتح عينه وقال لها يا  
ضياع أنا أخوكي، الولد مولود والأخ مفقود، أبوكي وأمك ماتوا  
مش حيفلقوا غيري، وكليب مات، قلبها حن ضياع، قلبها حن  
على أخوها وقربت عليه باسته، غسلت له جروحها، وحملت له  
لها درا ولغته بالهدوم والقماش، وجابت عظماء الدجارين،  
وإنتهم كليل من المال علشان مايطلوش السر ويسمعوا جساس  
ويأقي الناس اللي فاضله من بني مرة.

صعدوا صندوق وعملوا له أحدث طرق، علشان ما تشرش  
ميه وتدخل فيه. وصنعت في الصندوق وقالت له ليك رب  
اسمه الكريم. إذا كان عمرك طويل جتوصل نمت ناس طيبة  
وينذكوك ويداوروك. وإذا كان أجلك خلص أديني رميحك في  
البحر وريك بنولاك. رمت الصندوق في البحر، وقصنل يشيل  
فيه الموج ويحط، لحد ما وداه قصر الملك جرمون لليهودي.  
القصر بتاعه ع المينا. لما رسي الصندوق تحت القصر نزل  
الحراس طلعا قالوا للملك فيه صندوق كبير ضخم رسي جنب  
السلم تحت القصر. قال لهم هاتوه، شالوا الصندوق ووصلوا بيه  
لحد الملك جرمون اليهودي، أمرهم يفتحوا الصندوق، ففتحوا  
الصندوق، وجدوا في الصندوق جثة كبيرة جدا ضخمه راجل  
ولكن جسمه ضخم جدا والشباب كبيرة ودفنه وراجل وهوه  
جريح وهزيل له هيبه.

لما شافه الملك جرمون قال للراجل دا راجل عظيم، واللي  
حطه في الصندوق دا ليه قصه ورواية، دا راجل جسمه ضخم  
وجريح. طلعه وجابت أعظم دكاتره موجوده عنده قال لهم  
داوا الراجل دا، وإذا شفي خدوا مانتشوها من المال.

الدكاترة بذلوا مجهود كبير، ربنا ساعدهم، وشفي من  
جروحوه، وبقي زى ما كان سليم ويكامل قوته. سأله الملك قال

ويقى حصان ويحمده عليه. ويخذ الإذن من الملك، وقال له مع سلامة الله.

فى الطرف دا والزمن الطويل دا اللي احدا تركنا فيه بنى مره ورانا، كانت الجليله اللي هيه حامل من كليب اللي مات، اللي قتله اخوها جساس وضعت جابت ولد راحوا بلغوا جساس إن الجليله اخذت جابت ولد من كليب قال هوه الكلب بيخلف ابيه بيخلف جرو سموة الجرو هجرس. انتفوا مع الجليله على إنك ما تقرايش للولد، وتعرفيه على أنه أبوه كليب، وانا اللي قاتل أبوه. خلى الواد (الولد) يعترف أنى لانا أبوه مش خاله، واننى مطلقة وقاعد فى بيتك لوحدهك عشان عنده مره تانى مجوز ضياع اللي هيه لأخت كليب والوزير سالم. خلو الواد على هذه الحال ما يعرض، اللي فتح عينه، وكبر وعرف إنه جساس هوه أبوه وامه الجليله بنت مره، لحد ما رجع الزير سالم وبدا الحرب من جديد اتعجبوا بنى مره على أنى ادفن ومات، وطلعتنه فى القدر، وقطعت لعمه وحبي تانى.

جساس قال أبدا لم أقباله فى الحرب ولا أروح له دا مش انسان دا مارد من الجان. قالوا قدما له الجرو هجرس عشان يقتل ولد أخوه بذره يتطلع لحسن الواد يكبر ومحدث وأمن له فقدموه هوه عشان يقتل. شوف إزاي؟ لأن جساس حب يقتل الواد رفضت الجليله. قالت له قتل جروى وتقتل أبى؟ راحوا مقدمين الواد، قال له وريهونى دخلوه الحراس الاسطبل بتاع الخيل والملك جرمون اليهودى فى برانده VERANDA بتتل على الاسطبل بتاع الخول، بص بعينه وجده مد بايده واتلقى المصان بخون لجام، بخون أى شجر، وشده وهز الحصان ودخله على الحوض شرب ورجعه بإيده ورجله فى مربه تانى، قال دا غارس عظيم.

كان فى هذا الوقت فيه زى حسان اليماني التبعى طاعى وباعى، وكان بياخذ جزية وعشر مال من الملوك. أرسل جراب الملك جرمون اليهودى : طابئين منك من الخول كذا، ومن الجمال كذا، ومن البقر كذا، ومن الحمير كذا، ومن الجوارى كذا ومن الذهب كذا ومن الجواهر كذا. فضل للملك حيره وغضب. بص فيه قال له مالك ياملك مش زى عادتك، إنت متخير، وركله الجواب، قال له هات لى ورق وقم، رد له الخطاب بتاعه بكلام أقوى من ضرب الرصاص واخبر قال له إذا ماكانش عاجبك هذا الكلام، ببلى وينك الحرب والسيدان. شاف الجواب الخلف قال إزاي الملك دا يعصى على؟ أنا لازم أحاربه. مسافه أربع وعشرين ساعه الديوش (الجيش) ملكت البلد احتاطتها من كل ناحيه. قام الملك جرمون قال له عملتها

معافى، جانى الملك بديوشه وبناع، قال له ولا تحمل هم، إدينى بس ديوش وزاى كفاية وأنا القائد بتاعهم. ادنى له للديوش والفرق والعساكر والأسلحة للزمانيه السهورم اللي بيعضروا ببها والسيف.

رنا نصير الزير سالم، وهزم ديوش الملك الطاعى دا، وانتصر الملك جرمون اليهودى. انتفوا الزير سالم بموكب، ودخلوه البلد بموكب وهيسه، ومال له الملك، قال له انت حاصيك الوزير بتاعى، قال لا أنا كلى عاوزه منك، عاوز ارجع بلادى أكمل المعركة بتاعى، قال له إيه للمساعدة اللي طالبتها، عا وز رجال عاوز...، قال ولا راجل أنا عاوز بس الحصان. ادنى له الحصان، وقال له مش عاوز أى حد يسمع ولا حاجه، لا الخبز يتسال يوصل قدامى.

لقوله مركب فى البحر نزل الحصان فى المركب، وقال للرجال اتا رايح البلد الفولانيه، مينة اسكندرية مثلاً هوه جاى من الشام حكم جرمون اليهودى دا فى الشام ايه انت صنعك؟ قال له أنا راجل تاجر خويل وأخذ الحصان دا رايح أبوه. حاضره، نزلته فى المركب، واتكوا على الله لحد ما وصلوا أى مينا، نزل الملك فى الصباح أول ما جا الزير سالم زى عاتنه ياجى يرمح بالحصان ويقول بابى مره هل من مبارز؟ هل من محارب؟ أين الرجال...؟

راح طالع له مين؟ الجرو هجرس. قال له أنا جيتك يا أبو الفوارس. مين أنت؟ قال له أنا الزير سالم خفيه ربيعه، أبو ليلي المهلهل، أنا اللي الأسود تخشى سطوني ولنت مين؟ قال له أنا الجرو هجرس ابن جساس.

فهم الزير سالم لأنه جساس مامعاوش إلا الواد اللي قتله الزير سالم ولد أخته ولد ضياع. دا جا ميني (من أين)، قال له أنا الزير سالم، بيت من عضم بنى مره وجماجهم قسور، واليوم أحارب الأطفال؟ روح أسأل أمك، قول لها الزير سالم مش بيحارب الأطفال، وقول لها أين أبوى؟ خليه يطلع يحارب. راح الواد اتسجم من الميدان، وطلع على بيته على طول، وطلوا طبل الحرب، واتفصلت الفرسان من بعسنا وكل واحد روح على بيته. راح هوه لأمه، راحت تقدم له الطعام، قالت له غالب ولا مغلوب؟ قال لها لا غالب ولا مغلوب، قالت له اتفضل الطعام. قال لها لا طعام ولا شراب، انفارس اللي نزلت أحاربه تخشى الأسود سطونه، اسمه الزير سالم أبو ليلي المهلهل ابن ربيعه، بص فى وقال فى أنا بيت من عضم وجماجم بنى مره قصور اليوم أحارب الأطفال؟ أنا الأسود تخشى سطوني! روح قول أمك طلعي أبوى يحارب بدالى.

بكوت نزلت اللصوص منها، قال لها انقسمت برى وموسى وعيسى والخليل إبراهيم إن ماقلت لى على أبوى لأفكك، قالت له أبوك كليب ابن ربيعة وجساس خالك أخوى اللى قتل أبوك واللى رحلت له النهارده داعمك أخو أبوك كليب وبيحارب عشان تار أبوك. الزير سالم أبو ليلى السهله خلفه ربيعة، وأنت أبوك كليب بن ربيعة.

قال لها بقى أنا مودين أحارب عى؟ وأخوكى اللى قاتل أبوى، سببى هذا الخير، لوطلع منك هذا الكلام أفكك. قتل عليها الباب، وعدل باليل راح للزير سالم، مين اللى جاي؟ قال له أنا الجرو هجرس ابن كليب، خد بالباط، بقى يحب فيه من هنا ومن هنا، قال له أنا اللى جبك النهارده وكنت لى روح قول لأمك مش بيحارب الأطفال، أنا أبوى كليب، وأمى الجيلة وماهرفونيش بحاجة، فهمونى بأنه أبوى جساس وجساس مش راضى بقالك، أنا حاصم خديعة، حاقول لجساس أن اللى حاقول الزير سالم، وأنت خليك وراى، وأول ما أسلمه أقول لك أنزل أقطع رأسه عشان نطقها ع التقصر من أول ما توصل عندك أنت تسكه، واللى عازز تسله فيه أعله. وأدى قربه من الدم ترضعها تحت اللبابة وأنا حاضرب للسهم فى القريه حينطلق الدم، وأنت تكرمى من فوق الحصان.

نفذوا الخطة، وصبح الصباح، ودفقوا طبل الحرب وطلع الجرو هجرس، وراه خاله جساس، وأطلق الجرو هجرس على الزير سالم، وراح طاعنه بالسهم فى القريه. أنطلق الدم، وراح

وراقع الزير سالم، قال له أنزل يا جساس، أنزل أقطع رأسه عشان تعلقها على التقصر، راح نازل جساس، ومن أول ما وصل عند الزير سالم راح ماسكه، ففضل يملغ فى جسمه بادية كذا لأنه بطل الزير سالم لما قطعه حقت بادية تدا.

وباقى بلى مرة اللى فاضل لقى السلاح، وأعلن الجرو هجرس أنا ابن كليب، وعرفت كل القبيلة، وأمرأوا بالقبيلة كلها أنها تسجد أمام الزير سالم، سجدوا أمام الزير سالم، وقالوا ألقينا السلاح، ويطلنا الحرب، وأمرك مطاع، أنت أمر نامى واحدا نطيع وننفذ قال لهم:

١ - تفادروا من البلاد.

٢ - بيويتكم توضعوا على منهر الحمير.

٣ - الحريم تركب وإنكو تمشوا ع القدم ماشيين.

٤ - لا تزعزأ منيف.

٥ - لا تقيدوا نار فى الخلا.

٦ - لا تمكثوا فى بلد أكثر من ثلاث أيام.

بهذه الأوامر من الزير سالم بقم مشكين فى أنحاء مصر من أبو سمبل، لحد آخر حدودها من بحرى مشكين فى الأرياف وفى البلاد لحد هذا الوقت واسمهم البهلوان. جاهم لقب جديد سموهم بالنسبة لاحتراقاتهم اللى احترفوها خروجهم وحميرهم وكلابهم والدريكات والناس ومش عارف أيه، سموهم البهلوان، همه دول بلى مره أخضام الزير سالم.

## الهوامش

قصة الزير سالم أبو ليلى المهلهل، القاهرة، بدون تاريخ.

أستاذ للكرملى: أطلاع للحمير على أطلاع الدور، المشرق، ٥ (١٩٠٢).

نبيل صبحى حنا، البناء الاجتماعى والثقافة فى مجتمع الفجر، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٠٠ - ١٠٣.

P. J. BALDENSBERGER *Woman in the East*, Pal. Expl. Fund. 1901, pp. 252-273.

G. CANOVA. "Notizie Sui Nawar e Sugli Altri Gruppi Zingari Presenti in Egitto," in *La bi-saccia dello sheykh*, Quaderni del seminario di Iranistica..., 19 (1981), pp. 71-84.

A.B. CLOT-BEY. *Aperçu Général sur l'Egypte*. Paris 1840, L, pp. 91-95.

A. COLOCCI. *GLI Zingari. Storia di un Popolo Errante*. Torino 1889.

E. GALTIER. *Les Tsiganes d'Egypt et de Syrie*. mifao, 27 (1912), pp. 1-9.

M. J. BE GOEJE. *Mémoire sur les Migrations des Tsiganes á Travers l'Asie*. Leiden 1903.

- A. VON KREMER. *Egypten, Leipzig*. 1863, 1, pp. 138-148.
- C.B. KLUNZINGER. *Upper Egypt*. London, 1878.
- E.W. Lae. *Manners and Customs of the Modern Egyptians*. London, 1860.
- E. Littmann. *Zigeuner-Arabisch*, Bonn-Leipzig 1920.
- R.A.S. MacIister. *A Grammar and Vocabulary of the Language of the Nawar or Zutt*, JGIs, 2 Ser., 3 (1909-10), pp. 120-126 298-317, 5 (1911-12), pp. 289-305.
- F.R.S. Newbold. *The Gypsies of Egypt*. IRAS, 16 (1856), pp. 285-312.
- C. Niebuhr. *Travels Through Arabia*. Edinburgh 1792, 1, pp. 130-142.
- A.G. PASPANI. *Etudes sur les Tchinghanés, ou Bohémiens de l'Empire Ottomane*. Constantinople, 1970.
- J. Sampson. *On the Origin and Early Migrations of the Gypsies*. JGIs, 3 ser., 2 (1923), pp. 156-170.
- J. SAMPSON. *The Ghagar of Egypt*. JGLS, 3 ser., 7 (1928), pp. 78-90.
- J. WALKER. *The Gypsies of Modern Egypt*. MW, 23 (1933), pp. 285-289.
- S. WETZSTEIN. *Ueber die Siebe in Syrien*. ZDPV, 14 (1891), pp. 1-7.
- H.A. Winkler. *Aegyptische Volkskunde*. Stuttgart. 1936, pp. 388-393." *Encyclopédie de l'Islam*. S.v. Cingane, luli, nuri, zott, alima, ghaziya, Kayna.



# فيسيرة الزبير سالم

## د. مدحت الجيار

(١)

تراجع فن العربية الأول أمام التفورات الاجتماعية والسياسية والعسكرية، التي تركت بصماتها واضحة على الفن بوجه عام، وعلى الشعر بخاصة، فقد تحولت البلاد العربية بعد سقوط الخلافة إلى دويلات يحكمها العسكريون المماليك ذوو الأصول المتعددة، واللهجات واللغات المتعددة، مما أدى بالشاعر والشعر أن يتركبا مكانهما، مكان الصدارة، للخطيب، ورجل الدين؛ الأمر الذي غلب تقنيات «الخطبة»، من الاهتمام بالإنجاز الصوتي واللغوي، وقام الكلام على المنطق الشكلي، بهدف الإقناع واستثارة الحماسة، أو العواطف الدينية - على تقنيات الشعر والقصيدة.

وأما جماهير الشعب التي انفصلت، لغوياً، ووجدانياً عن الحاكم - الذي لم يعد له رابط يربطه، بالناس إلا الدين، باعتبار نفسه أولى الأمر منهم، فتجب طاعته - انفصلت بانفصالها عن وجدانها، وأحلامها وطموحاتها، والتي زاد منها تعرض الوطن لعدو أجنبي، غريب، ومن ثم، كان حلم العامة وطموحهم «الديني»، متمثلاً في مجيء «المخلص»، «البطل»، وفي استقلالهم بأدب شعبي، يصور كل هذا، وكانت السيرة الشعبية تجسيداً له بعيداً عن الأدب المتصل بهذا الحاكم.

وداخل السيرة للشعبية، يسيطر الراي على اللغة وعلى الحوادث والشخصيات، لأنه يشكل السيرة الشعبية بما يتوازى وحلم ووجدان المطلق، ولا بد أن يتوكل - هنا - بما يملكه هذا

غلب هذا المنطق وساد، وتجاوز الخطبة إلى الشعر، الذي اتسم بالسمات نفسها، حتى أننا ندرك للوهلة الأولى سر ما كان يقوله القواد للتقليديون القدامى، من أن الشعر خطب موزونة (معقودة)، والخطبة شعر محلول. وزادت الحياة الاجتماعية - القائمة على حكم المماليك (غير العرب)، وتسلطهم وإماليهم للمرافق العامة والأدب - زادت الأمر سوءاً، على المستوى الأدبي، فدخل كثير من اللحن اللغوي، وضعفت التقنيات.

وعلى الجانب الآخر، لعم المماليك بالمساجد والمعار، التي كانت أحد وسائل المواجهة مع العدو (المختلف دينياً معهم)، وأحد وسائل الاتصال بالجماهير، والسيطرة على مشاعرهم، وأفكارهم، ببث أفكارهم خلال خطباء المساجد، وإقضاء بعض مفاهيمهم عن الدين، والسلطة، والفن، والأدب على السواء.

الوجدان، من تراث، قصصي وشعري، وأخلاقي، لتشكيل بنية  
للصن السبيري على ما نراه عليه.

## (٢)

ويقوم الشعر بوظيفة جمالية، ترتبط باللمن من ناحية،  
وبالمتلقى من ناحية ثانية، وبالراوي من ناحية ثالثة.  
وبصرف النظر عما نجده في هذا الشعر من كسور عروضية،  
واختلاط بين العامية والقصبي، وما يشوب الكسر والاختلاط  
من أخطاء نحوية، وركاكة أسلوبية تفصح عن نوع الراوي  
(الصانع والمؤدى)، وعن نوع المتلقى الذى لا يهمه كل هذه  
التجاوزات، بل يهمه «الغزى»، ومضروبة «التقصير البطل»  
الرمز والتقاليد.

يقوم الشعر بوظيفة مهمة باللمن «الراوي»، الذى يستخدم  
«ريابة»، الحكى، تمسّدعى أن يستخدم للشعر، لستفقد من  
إيقاعه فى جذب انتباه السامع، حيث يؤدى السرد للثرى إلى  
نوع من الملل، يقطع الشعر من ناحية، وإيقاع الشعر على  
الريابة من الناحية الأخرى، فالراوي يقطع للجمال المسجعة،  
للمنازاة، وينتقل إلى إيقاع أكثر كثافة وانتظاماً، وتكرار فن  
الأداء الذى سبقه، فيطرب للمتلقى، ويشد الراوي مقاطع  
الشعر، ومن ثم، يتوقف السرد لحظات تمهد المتلقى للقلّة  
التالية من حوادث السيرة، ويقوم الشعر بدور للقاط الأنفاس  
والتشويق، وفى الوقت نفسه، يسلّى فرصة لاستماع صوت  
الراوي حين يغنى الشعر على الريابة.

كما يربط الشعر بين المتلقى والراوي والتراث الشعري  
العربي، حيث يجد الشعر تواصلاً مع للتراث الشعري الذى  
وصل إلى مرحلة سيئة فى عصر السيرة الشعبية، فقد وجد  
الشعر طريقاً آخر، بعيداً عن قال ومدح أو قال يهجو، فقد  
اختفت دوافع المدح والهجاء، وظهرت دوافع أخرى لقول  
الشعر وتشكيله، كمدح فى إرضاء أدواق المتلقى الشعبي، فإذا  
كان الشاعر الرسمي يرضى الممدوح، فشاعر السيرة يرضى  
ممدوحاً لا يملك إلا القليل، لكنه يملك وقتاً طويلاً يريد أن  
يترفه فيه، والشاعر بدوره يملك قدرة شعرية يوجهها إلى  
ممدوحه الجديد الذى يحمله حقه تشجيعاً واستصفاً، أو ما يد  
أود الراوي.

والشعر أحد تقنيات تشكيل السيرة الشعبية، لا تستغنى عنه  
سيرة من السير، ويقوم بدور بليوى داخل للمن، وبدونه قد  
تختل بنية السيرة الشعبية، وتفقد كثيراً من موسيقيتها، ومن  
تجارب المتلقى معها، ومن إبداع الراوي.

## (٣)

ونظراً لكثرة السيرة الشعبية الإسلامية، نختر إحداها  
للتلقيق، وهى «سيرة الزير سالم، أو كما سماها الراوي الشعبي  
قديماً، «قصة الزير سالم، أبو ليلة المهلهل الكبير». ويقوم الشعر  
ابتداءً من العنوان بوظيفة جذب المتلقى (القارئ)، حيث  
كتب فى عنوان هذه السيرة، وهى قصة بدوية جرى فيها من  
الحروب المعجبة، والوقائع الموهلة المرمية، وأشعار العرب أهل  
الفضل والأدب، كما نجد فى افتتاحية الراوي أنها تتغوى على  
«أخبار العرب أهل للفضل والأدب، إفادة للطلعين، ونزعة  
للسامعين، من ٧، ونجد من جملة أوصاف الزير سالم على  
لسان الراوي أنه «صاحب الأشعار البديعة، من ٢، وكلها  
إشارات مبدئية دلالة على دور الشعر فى بنية السيرة، وارتباطه  
بالعرب (اللسان للعربي)، تأكيداً لحرية هذه اللغة، فى السيرة،  
ثم بيان أهمية الشعر فى رسم شخصية بطل السيرة، وربطه مع  
أصله العربي بالشعر، ثم إن قدرة البطل على قول الشعر تزيد  
جلاءً، وتجهل أكثر تمثيلاً لسيرة الفارس العربي القديم، رب  
السيف والقسيصة، وهم يحشاجون إلى السيف فى حرب  
الغازي، وإلى القسيصة لتأكيد لغتها ضد لغة الأجنبي، وقول  
الشعر وتأليته ذو وظيفة مهمة فى أحداث السيرة، فهناك أكثر  
من موضع يستخدم فيه البطل الشعر حيلةً ليجو بها، أو وسيلة  
للحكمة على الآخرين لتنفيذ خطة ما، فعندما ذهب «الزير» إلى  
بلاد الملك العربي مبتكر فى شخصية شاعر بطوف البلاد،  
ويمدح الأمراء والأكابر من ٨٥، طلبت زوجة العربي من  
الملك أن يأمر الشاعر بالإنشاد، فأندد الزير مبتكر مادحاً:

قالوا فسر للرعني مقصد الشعر

فذاك جواد يعطى كل معزاز

فجئت طالباً إحسانك وإكرامك

بأمن حويت المكارم ببطا المعزاز

ص ٨٦

فدجى الزير، وأعطى الإيهام بكونه مداحاً للأكابر، وهذا  
عكس تكوينه باعتباره فارساً وأميراً حاكماً، وهنا يقوم الشعر  
بوظيفة «الحيلة» التى أعقبتها قتل العربي، وحماية بلاد الزير  
من غزوه المنتظر.

ومن المعلق نفسه، يخدع الزير المعبدن اللذين اتفقا على  
قتله، وأوصاهما بأن قال: «إننا وصلنا أهلى فأقرا أهلى منى  
السلام، وأنشدوهم هذا البيت، وقولا لهم أنى فى الخبر قد  
اخليت:

## (من مبلغ الأرقام أن مهلهلاً

لله دركما ودر أبيكما)

ص ١٥٠

واستطاعت اليمامة بدت أخيه أن تفهم قصده، حين أرجعت البيت إلى أصله، حين قالت إن عمي لا يقول أبيات نافضة بل أراد أن يقول:

(من مبلغ الأرقام أن مهلهلاً

أضحى قتيلاً للفلاة مجدلاً

(لله دركما ودر أبيكما)

لا يبرح العبدان حتى يقتلا

ثم إنهما، قبضا على العبدتين، وألقوهما تحت المذاب والضرب الشديد، إلى أن أفرا بأنهما قتلا ودفنا فقتلهما الجور.. ص ١٥٠.

وهنا، قام الشعر بوظيفة توصيل الرسالة سراً، دون أن يفهم حاملها، كما نجد السيرة قد وظفت «فن التشطير»، وهو أحد فنون الشعر، في خدمة الموقف والحدث وبيان انتهاء حياة الزير.

ويرسم الشعر شخصية الزير الفارس الشاعر، باستخدامه الشعر في الفخر بقوته أمام أعدائه، ليوالبغ في قوته ويذل من أهدأته ص ٥٠، وتسيطر في هذه المقطوعات صور شعرية خاصة، أكثرها تكراراً على مستوى سيرة الزير سالم كلها، الصورة الشعرية الأسد، بتشبيه البطل بالأسد، أو بأحد أسمائه أو صفاته، بل يبالغ حين يخافه الأسد الحقيقي، إعلاناً عن انتصار البطل القوي على قوى الطبيعة، فمرة يقتل السباع جميعاً، ويأتي بأحد أفراد جمعه قرية ماض (قتل السباع في منطقة بير السباع ص ٤٢)، وتؤكد السيرة للشعبية بطول الزير سالم بقتله السباع على المستوى الفطري والسركي، حتى يبني له داراً من جماجم السباع، ثم يصف الشعر البطل على لسانه، أو على لسان أحد شيوخه بصفات السباع، كما نجد في نماذج صفحات: ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤، ونجد نموذجاً للمبالغة هذه، على لسان الزير، وهو داخل إلى المعركة ضد بني بكر:

سباع الغاب خافت من قتالي

وتخشاني ولم تغادر على

ص ٥٠

وكما نجد في إنشاد الزير وهو داخل إلى المعركة ص ٧٣.

ويقوم الشعر بوظيفة التعبير عما يجيش داخل البطل (أو شخصية أخرى)، وتستخدم السيرة مقطوعات تكشف داخل الشخصية، حتى لا يعتمد الراوي على السرد مرة أخرى، كما في قصيدة الزير، ويشرح ما فطه بالأسد (ص ٤٠ / ٤١) - وهي تذكرنا بقصيدة في وصف قتله للأسد الذي تعرض له في الصحراء - وقصيدة الزير حين جاش للشعر في خاطره، عقب انتصاره على السبع ص ٤٢، وقصيدته التي يحكي فيها قصة حصوله على لقاه من ببر السباع ص ٤٤، وفي رثاء الزير لكليب ص ٦٧، في شماعة الزير في عدوه ص ٧٢، وفي حديثه الشعري إلى اليمامة، حين أمرها بتجهيز أدوات الحرب ص ٧٩ / ٨٠، وفي حكاية الزير بعضاً من أحواله النفسية ص ١١٠.

وفي بيان الزير لحزنه على اضطرابه لقتل «شهبون» ابن أخته ص ١٢١ / ١٢٢، وفي رد الزير على عتاب طيف كليب عليه، لأنه غفر عن قتل قاتليه ص ١٣٢ / ١٣٣.

ويقوم الشعر - على لسان الزير - بدور الرد على حديث شعري لشخصية غادرة، كما في رد الزير على همام ص ٩٣، وردة على شهبان ابن أخته ص ٦٥، وردة على ضباع، حين هددته بالقتل ص ٦٥، وردة على اليمامة ص ٧٧، وردة على حكيم ص ٩٥، وردة على شهبين ص ١١٨، ص ١٢٠، وردة على طيف أخيه ص ١٣٢، ١٣٣.

ويلاحظ أن الشعر يقوم بوظيفة حوارية داخل الصورة الشعبية، لكنها وظيفة بسيطة، لا تستمر، وإن كانت تحمل بذوراً للحوار الشعري في شكل غامض.

ولأهمية الشعر عند الراوي والملقى، واقتراحه بالحديث «الجاد»، نجد البطل «الزير»، يختم به خطاب شكره للملك «حكيم»، ملك لبدان ص ١٠٦، حين يختم حديثه بأربعة أبيات خصيصاً لطلب المهرة «أبو حجلان» بدلاً عن مهره الذي مات. ونلاحظ ارتباط طلب الشيء من المدحوم بالشعر في هذا السياق.

ومما سبق نجد أن للشعر - على لسان البطل - يقوم بدور قصصي ودرامي، في رسم الشخصية، وبيان سماتها النفسية والجسدية، ثم ارتباط الشعر بالمواقف الحاسمة في حياة البطل الرئيسي.

وعندما نخرج من شخصية الزير، نجد الشعر يقوم بوظائف مهمة أخرى داخل سيرة المهلهل، مرتبطة بشخصيات أخرى، ومواقف تحتاج الشعر، أو يوظف فيها الشعر في سياق الأحداث، فقد قام الشعر على لسان الجليلية،



بوظيفة إقشاه «جو» السرور أمام تبع، وإشغاله بخالته بصوت الجلية، حتى يتمكن «كليب» المتخفي في زى بهلول، ليقتل تبهما اليماني من ٢٢.

كما استخدم الشعر في حبك وسائل الفتنة بين «جساس» و«كليب»، بيد سعاد الشاعرة الساحرة ابنة الملك تبع اليماني المقتول بيد كليب، حين استدرجت العبد الذي يحمل رسالة جساس إلى كليب «وأخذت تسقيه المدام، حتى سكر وغاب عن الصواب، فعند ذلك فحشته في ثيابه، حتى عذرت بذلك الكتاب، فقرأته فوجدته كتاباً بسيطاً خالياً من التهديد والوعيد، وأسأفت إليه كلاماً مغنياً وهي هذه الأبيات:

أمير كليب ياكلب الأعارب

أيا ابن العم لا تكبر على

فلزام أدبك في حد سفي

وأنت شبيه حرمة أجنبية،

ص ٥٥

مما أفسد العلاقة بين ابني العم، ودفع جساس بعد ذلك إلى قتل كليب غدرًا، في إحدى رحلات الصيد.

ويقوم الشعر برصد صفة أساسية في سلوك العرب، وهي الأخذ بالثأر، وعدم المصالحة حتى يخفى طيف المقتول، التي تلخصت في وصايا كليب إلى أخيه الزير، ولتي كتبها شعرًا على بلاطه بدمه وأرهأه بألا يصالح من ٥٨، ٥٩، ٦٠. ثم على لسان الزير من ٦٧، ص ١١٥، ١١٦، ١٣٢، ١٣٣ وعلى لسان الإمامة من ١١٣، ولأهمية هذه الوصية صيغت بالشعر، لتصبح حكمة منسقة في سمع أخيه، كما أخذت نهليات شعرية أخرى على لسان للإمامة.

واستناداً لهذا السياق (صياغة المهم من القول أو الحدث شعرًا) نجد السيرة تنصغر (شعرًا) للتبويوت، المنشرة داخلها، والنبوءة قيمة أساسية في صياغة السيرة للشجبة وفي تصوير أحداثها وتبرير سلوكيات الأبطال، أو خضوعهم للتذرية للتبوية في حتمية تحقيقها:

ونجد ذلك بداية من نبوءة تبع لحظة موته ص ٢٣ إلى ٢٦، ولحظة إتيائه بمقتل كليب على يد جساس، ورسم مستقبل العرب في المنطقة وهو ما تحقق في ثانيا السيرة حتى النهاية.

ويظهر قيام الشعر بصياغة المواقف المهمة، في خطبة مرة لصباح ابنة أخيه لولده همام وقصيدة حسان اليماني لتي تشبه البيان العسكري والتي يصنع فيها مبررات اتخاذ القرار،

وأسابب الغزو ص ٥، وقصيدته في أبناء ربيعة المقتول لبدان أولسره لهم ص ١١ وهي مواقف لا تكرر نشرًا بل يكفى الراوى بها شرًا لبيان أهميتها.

## (٤)

تحتوى سيرة الزير سالم على مائة ولتين وعتيرين موضعًا يستخدم فيه الشعر، تدرج من البيت الواحد إلى المقطوعة إلى القصيدة للتصيرة أو الطويلة. فلا يكاد موضع يخلو من استخدام الشعر، حتى أننا نستطيع أن نفهم السيرة كلها بكل تفاصيلها إذا اعتمدنا على المواضع الشعرية فقط، دون اللجوء إلى السرد النثري، ويساعدنا في ذلك تقسيم السيرة إلى فقرات ترصد الحركات والأحداث والمواضع التي تحكي السيرة، خاصة والراوى يبدأ مقطوعات الشعر باسم قائلها، أو بيت اسم الشخصية المحددة في ثانيا أبياتها، مما يساعدنا في نسبة الشعر إلى قائله، وتنبع الحدث شعرًا حتى النهاية. وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الشعر وحده يكفى لفهم السيرة وتبهما، إذا حينذا النثر المنسوب دائمًا إلى الراوى تمثيلًا له عما هو منسوب إلى الشخصيات وهو نوع مهم من الإيهام يقوم به راوى السيرة. وإن كنا نجد صياغة واحدة لكل المقاطع حيث لا يختلف تركيب الجمل، من شخصية لأخرى، مما يمكن تشابه الشخصيات وتسطيحها. ولبيان هذه الفكرة لنلق بالبحث قائمة بالمواضع التي ورد فيها الشعر في سيرة الزير سالم، والمناسبة أو الفكرة التي تمثلها كدليل على ادعائنا هذا.

ويفيدنا الشعر - بعد هذا - في رصد العناصر الأساسية التي تقوم عليها السيرة الشعبية، كما يمد الشعر بذلك عنصرًا دالًا على مكونات السيرة إذا قررن بالوحدات الوظيفية، التي نعتمد عليها في رصد مكونات القص الشعبي. وتعرف الوظيفة بمعرفة علاقة الشعر بالموقف الخاص به، ويساقه العام في السيرة كلها كما عرضنا للوظائف السابقة والتي يمكن أن نردها إلى وظائف خارج للنص، ووظائف النص. أما ما هو خارج النص فكما عرضنا في البداية لوظائف الشعر بالنسبة للراوى (أو المبدع) وللمتلقي (القارئ/ السامع)، أما داخل النص، فقد لاحظنا ارتباط الوظيفة:

- برسم الشخصية.

- وسرد الحدث.

- تركيز المواقف المهمة.

- بيان الحركات والعناصر الرئيسية لعبكة السيرة كلها.

- تكوين الموقف دون تكراره نكرًا.

لها. ولقد قُرت ألا تُكتب مراجع أو إشارات مرجعية كمادة الأبحاث الأكاديمية، لأتيج لرويني أن تتحرر من مقولات سابقة، ولأن البحث من هذه الزاوية يستلزم الاعتماد على نص السيرة أولاً وأخيراً.

### ملحق بالبحث:

قائمة لبيان المواقف التي ورد فيها الشعر في سيرة الزير سالم، مرقمة ومعملة بتسلسل ورودها داخل النص، ومزودة برقم الصفحة واسم قائلها والمداخلة أو الفكرة التي تعالجها، أو السياق الذي وردت فيه.

وأخيراً، فقد لاحظنا أن الشعر يقل في سيرة الزير سالم، حينما خرج الزير من بلاده، وانتقلت الأحداث إلى أرض حكمون، بينما عاد الشعر جوهراً للموقف والحدث، بعد عودته إلى بلاده. مما يكشف علاقة استخدام الشعر بوجود الشخصيات المتصلة بالحدث الرئيسي.

وفي النهاية، أرجو أن يكون هذا البحث بداية لدراسة متوسعة لوظيفة الشعر في السور الشعبية كلها، ويقوم به فريق من الباحثين، لأنه عمل شاق لا يستطيع أن يقوم به فرد، وأرجو أن تكون رؤيتي لوظيفة الشعر في سيرة الزير سالم بخاصة محلاً للمناقشة، بقدر ما هي بداية لدراسة وليس نهاية

• اعتمد البحث على النسخة الشعبية، الصادرة عن مكتبة الجمهورية العربية لصاحبها عبد الفتاح عبد الحميد، بشارع الصناديق بالأزهر.

### الهوامش

- 1 - خطبة مسرة لصناع لينة أخوه حمام ص ٣.
- ٢ - قصيدة حسان الملقب نفسه باللهي، يشرح مبررات خروجه للمرب ص ٥.
- ٣ - قصيدة حسان، وهو يرى جماعته كاملة للحد والعدة، لحرب ربيعة ص ٦.
- ٤ - خطبة ربيعة، لحظة علمه بقدوم تبع اليماني، والانسار، وخيانة وزيره ص ٨.
- وهي لحظة حزن وانكسار، يشرح للموقف الجلود، وهي في مقال بيان تبع السابق.
- ٥ - قصيدة الأمير زيد نائب ربيعة بعد شقته، أمام تبع، وهي تتحدث عن مأسى بنى ربيعة، وهي لطلب الأمان، ودفع الجزية ص ١١، وللاحتظ أن المواقف المهمة تستلزم منه ذلك.
- ٦ - قصيدة تبع، بعد أن فرق أبناء ربيعة وشعثهم، هي كيبان، لإلقاء أوامره عليهم بعد أن ألتاعره خوفاً ص ١١.
- ٧ - قصيدة تبع اليماني إلى مرة يخطب الجبلية، ويهدده بالانتقام، ولم يمتثل إلى هذا الكلام ص ١٣.
- ٨ - قصيدة ابن عمران المعابد، يوصي كليباً بأن يظهر غير ما يظن، ليقتل تبعاً ص ١٥ / ١٦.
- ٩ - قصيدة مناروب الرمل، بعد اكتشاف خطة اغتيال تبع (بشرب الرمل)، يغدر فيها بتدريته على معرفة الغيب، وعدم ممارسته لصرب الرمل ص ١٨.
- ١٠ - المعجزة العرفاء، تصف حسن الجبلية ص ١٩.
- ١١ - تبع يرحب بالجبلية ص ٢١.
- ١٢ - الجبلية تغني مقطوعة في صندع تبع، وأمامها كليب (البهلول) ص ٢٢.
- ١٣ - قصيدة تبع لحظة مرته ص ٢٣ / ٢٦، وهي توبة ورسم لمستقبل بنى قيس، وفيها نبوءة قتل كليب لجسان، ثم سرد لتاريخ العرب والمسلمين، حتى الحروب الصليبية.
- ١٤ - قصيدة تبعها كليب باسليزاء على تبع ص ٢٦.
- ١٥ - قصيدة تبع، يشرح فيها قتله لولاد كليب ص ٢٧.
- ١٦ - الأمير سلمان بن مرة، وهو يخاطب الإخوة لحظة معرفتهم بدمية الرمل التي يقتل فيها الزير كليباً، وقرار الإخوة بضرورة قتل الزير قبل أن يكبر، تم القطعة ص ٣٣.
- ١٧ - مقطوعة جبلية، وهي تنيد للتفكير في حيلة نهلك الزير ص ٣٣ / ٣٤.
- ١٨ - قصيدة الجبلية التي فيها (الكلب)، كوسيلة للإيقاع بين كليب والزير ص ٣٤.
- ١٩ - الجبلية تمنع حيلة أخرى ص ٣٥.

- ٢٠ - كليب يصف شجاعة الزير الذي حماه من الموت ص ٣٦ .
- ٢١ - الجليظة تصنع حيلة ثالثة للتخلص من الزير ص ٣٧ .
- ٢٢ - قصيدة كليب عن صرخة الزير في الليل ص ٣٨ .
- ٢٣ - قصيدة للجليظة عن قصيدة كاسين من لبن السباع، بوصفها خطة رابطة للتخلص من الزير، مستغلة شوق كليب لإنجاب نكر على البنات قسب ص ٣٩ ، ٢٨ .
- ٢٤ - قصيدة للزير، يشرح ما فعله بالأسد ص ٤٠ / ٤١ .
- ٢٥ - مقارعة الجليظة، تنشر بحيلها الخامسة للتخلص من الزير ص ٤١ .
- ٢٦ - قصيدة للزير، حين جاب الشعر في خاطره، عقب انتصاره على السبع ص ٤٢ .
- ٢٧ - الزير يحكي قصة حصوله على الماء من بير السباع لأخيه كليب ص ٤٤ .
- ٢٨ - رد كليب على جميل الزير للسابق ص ٤٤ .
- ٢٩ - قصيدة سعاد تشرح جماساً، وتشرح تبدل حالها ص ٤٧ / ٤٨ .
- ٣٠ - رد جماس عليها ص ٤٨ .
- ٣١ - قصيدة كليب يطلب من الزير أن يعود إلى قبيلته، ليصحبها من بني قيس / وجساس إثر مزامرة المعوز ص ٦٠ .
- ٣٢ - مقطوعة الزير يلغز بقوته (ضد بني بدر) ص ٥٠ .
- ٣٣ - قصيدة سعاد للشاعرة المعوز وهي تغفل القصب، حتى لا يأخذ جماس للناقطة ص ٥١ .
- ٣٤ - مقطوعة جماس، يأمر فيها سعاد المعوز، أن تدخل ناقطها إلى أرض كليب (المقد على كليب) ص ٥٢ .
- ٣٥ - قصيدة سعاد، تمرض جماساً على كليب بعد ذبح الناقطة ص ٥٤ .
- ٣٦ - بنينا للفتنة في رسالة للحد ص ٥٥ .
- ٣٧ - قصيدة جماس يستلغز للتبيلة للحرب ص ٥٥ / ٥٦ .
- ٣٨ - مقطوعة كليب، وهو يلارق الحياة ص ٥٨ .
- ٣٩ - كليب يكتب بدمائه وصياحه للزير أخيه، وهو يلارق الحياة ص ٥٨ / ٥٩ .
- ٤٠ - قصيدة كليب للزير أيضاً يشرح مقتله ص ٦٠ .
- ٤١ - مرة - بعد قتل جماس كليب - يحذرون من ثأر الزير سالم لأخيه كليب ص ٦١ .
- ٤٢ - رد جماس على تنذير مرة ص ٦٢ .
- ٤٣ - الزير عندما أحس شيئاً في كلام الجارية رباب إلى سيدتها همام، يتكلم عن آلامه ويسألها عما هو السر؟ ص ٦٢ / ٦٣ .
- ٤٤ - إجابة همام له بحزن على ما حدث (جعلاً قتل جملكم) ص ٦٢ .
- ٤٥ - رد الزير على همام ص ٦٣ .
- ٤٦ - كلام شيبان لخاله الزير، يحذره من فعل أهل جماس ص ٦٤ / ٦٥ .
- ٤٧ - رد الزير عليه ص ٦٥ .
- ٤٨ - صنّاع تطفئ الزير على قتله لابنها ثاراً لأخيه ص ٦٥ / ٦٦ .
- ٤٩ - تهديد الزير لها، ولقرعها بالحرب ص ٦٦ .
- ٥٠ - الإيمامة ابنة كليب تمرض عمها الزير على جماس ص ٦٦ .
- ٥١ - رثاء الزير لكليب (إن صالبح) ص ٦٧ .
- ٥٢ - أبيات الزير (شماثة في عدوه) ص ٧٧ .
- ٥٣ - الزير ينشد، وهو داخل إلى الحرب ص ٧٣ .
- ٥٤ - الإيمامة ترفض تسليم مهر كليب ص ٧٦ .
- ٥٥ - جماس يصمم على سرقة المهر ص ٧٦ .
- ٥٦ - الزير وكثفت غياوب المهر ص ٧٦ .
- ٥٧ - الإيمامة تصف ظروف اغتصاب جماس للمهر ص ٧٧ .
- ٥٨ - الزير يرد، ويصمم على استرجاع المهر ص ٧٧ .
- ٥٩ - للزير يحدث الإيمامة ويطلب منها أن تد له أدوات الحرب ص ٧٩ / ٨٠ .
- ٦٠ - خدعة الرد من دخلت لقتل عن ٨١ .

- ٦١ - الجلالة تمرض الرعيني على قتال الزير، منكزة إياه بأثر خاله تبع من ٨٤ / ٨٤.
- ٦٢ - رد الرعيني عليها، وقوله حرب الزير من ٨٤.
- ٦٣ - إيلاخ عدى لأخيه، بتهور جوش الرعيني من ٨٥.
- ٦٤ - لوزير يشد للشر الرعيني من ٨٦.
- ٦٥ - لوزير يحدث أخته عما دعاه لتقتل لونها من ٩٠.
- ٦٦ - مناجا تمكي وتركي الزير، بعد أن أمرت بأخذه إلى البحر في صندوق ٩٠ / ٩١.
- ٦٧ - عدى يرثي الزير من ٩٢ / ٩٢.
- ٦٨ - الله حكمن يحدث الزير من ٩٤.
- ٦٩ - لوزير يجيبه من ٩٥.
- ٧٠ - برجوس الصابي يهدد حكمن اليرودي، ويختم تهديده بالشر من ٩٧.
- ٧١ - منير تحدث حكمن الملك عن الزير من ٩٨ / ٩٩.
- ٧٢ - جساس يخبر قومه عن حركته بعد ضرب الزير من ١٠٤ / ١٠٤.
- ٧٣ - لوزير يشرح القومة قصة لفتلته من ١٠٤ / ١٠٥.
- ٧٤ - حكمن يرجب بالزير من ١٠٦.
- ٧٥ - لوزير يختم كلامه، بأبيات لشكر الملك حكمن من ١٠٦.
- ٧٦ - الرجل يخبر جساساً، لما رأى الزير يعود من بلاد حكمن من ١٠٧.
- ٧٧ - سلطان بن مرة يرد عليه، ويحذر أخيه من ١٠٧.
- ٧٨ - عدى أخو الزير يرجب بعردة الزير، ويذكر فضله من ١٠٧ / ١٠٨.
- ٧٩ - الزير يمرض (فرسته)، ويخبرهم بعزمه على قتل الزير جساس من ١٠٨.
- ٨٠ - لوزير يجر عن بعض أحواله شعرًا من ١١٠.
- ٨١ - سالم يشكر الزير على تفرج الكرب من ١١٠.
- ٨٢ - سلطان بن مرة، يطلب عفر الزير عن أخيه مفرسلاً بالجلالة. من ١١٢.
- ٨٣ - رد الزير عليه ليطمئنه من ١١٢.
- ٨٤ - الهامة لا تصلح من ١١٣.
- ٨٥ - لوزير يؤكد عدم الصالحة، لسرد حادثة القتل، والقتل من ١١٥ / ١١٦.
- ٨٦ - لوزير يحدث عن الفيل من ١١٧.
- ٨٧ - تسويد شهبون لخاله الزير يلومه، ويهدده من ١١٨.
- ٨٨ - رد السهلل عليه يلصمه من ١١٩.
- ٨٩ - شهبون يشتم الزير من ١٢٠.
- ٩٠ - رد الزير عليه ليعذره قبل قطه من ١٢٠.
- ٩١ - الزير حزين على قتله لشهبون ابن أخته من ١٢١ / ١٢٢.
- ٩٢ - صوبون بن جساس يشتم الجرو بن كليب من ١٢٦.
- ٩٣ - رد الجرو عليه من ١٢٦.
- ٩٤ - الأمير منجد خال كليب يرجب بالجرو، ويطمه برغبته في تبني الجرو من ١٢٧.
- ٩٥ - الجليلة تعذر إيلها الجرو من الأمير منجد حتى لا يتله خروفاً من اللثار من ١٢٨ / ١٢٩.
- ٩٦ - الجرو يرد على سؤال منجد عن نمبه، وإنكار نمبه إلى كليب من ١٢٩.
- ٩٧ - جابر الشاعر يمدح جساساً، ويذكر الأخت ليذكره بالجلالة من ١٣٠.
- ٩٨ - الشاعر جابر يمدح الجرو، ويذكره بخله جساس حتى يمن إياه من ١٣١.
- ٩٩ - جساس يستقبل الجرو بالجلالة عدد عرندتهما من بلاد منجد، ويمرض الجرو على قتل الزير من ١٣٢.
- ١٠٠ - لوزير يري كليباً في السنام، ويمانه لأنه لم يبد بقتل الأعده من ١٣٢.
- ١٠١ - لوزير يرد على عتاب كليب، ويطمه بعزمه على مواصلة الحرب من ١٣٢ / ١٣٣.
- ١٠٢ - بدات كليب يقن من اللوم للنفس الروية، ويفتقد الزير من ١٣٣.

- ١٠٣ - الرمال يتعاً بمقتل جساس على يد الجور بن كليب من ١٣٣ .
- ١٠٤ - الجور يرد على طلب للزير له للمبارزة من ١٣٤ .
- ١٠٥ - للزير بخير الهمامة، يظهر غلام يشبه كليب من ١٣٤ .
- ١٠٦ - الهمامة ترد عليه، وتصلى له علامات على أشعة الفلك، وتشير إلى حمل أمها قبل مقتل كليب من ١٣٤ / ١٣٥ .
- ١٠٧ - الهمامة تصيح للجور ندمه، وتطمه بأخوتها له من ١٣٦ .
- ١٠٨ - للجهيلة نقص قصتها للجور، وتخبره بالحقيقة من ١٣٧ .
- ١٠٩ - للزير يفرج بعونة الجور، ويذكره بالثأر من ١٣٧ / ١٣٨ .
- ١١٠ - جساس يستجير بالجور ضد الزير من ١٣٩ .
- ١١١ - الجور يرد عليه من ١٣٩ .
- ١١٢ - الأمير تغلب يدع الله، أن يزيق برلدين من ١٤١ .
- ١١٣ - سرور يشر بميلاد الرائد، وأقيمت من ١٤٢ .
- ١١٤ - حديث ماله أبو من ١٤٣ .
- ١١٥ - حديث الفتى الغريب مع من ١٤٤ .
- ١١٦ - رد من على الفتى الغريب من ١٤٤ .
- ١١٧ - من تكي حظها في خباب أهلها بحما خلقت من ١٤٥ / ١٤٦ .
- ١١٨ - الأوس مغبط للنقد من ١٤٦ .
- ١١٩ - الأوس يسأل أهل الصمراء عن من ١٤٧ / ١٤٨ .
- ١٢٠ - سعد ويخبر مولاه بتقديم ابن عم من (الأوس) من ١٤٨ .
- ١٢١ - بيت للزير الذي يحمل الرسالة السرية من ١٥٠ .
- ١٢٢ - الهمامة ترجع البيت إلى أصله الثمري، وتكشف مقتل للزير على يد حامل الرسالة من ١٥٠ .



# المغزى

## لون من ألوان السير الشعبية العربية

عبد الحميد بورايو

يتناول هذا البحث لوناً من ألوان الأدب الملحمى الذى عرفته البيلة العربية الإسلامية فى بعض فترات تاريخها، والتمثل فى قصص المغزى، وسوف يركز على تلك الروايات الشعبية التى عرفتها منطقة شمال إفريقيا، فى فترة تاريخية قريبة العهد، امتدت ما يزيد عن قرن، وشملت النصف الثانى من القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن الحالى.

فإنها إلى جانب ذلك، عرفت مساراً آخر يلتمى لحقل آخر من حقل النشاط الإنسانى، وهو مجال الروايات الأدبية الشعبية؛ إذ إنها اسطهمت من طرف رواة الأدب الشعبى، ففسجوا منها أعمالاً قصصية متكاملة فى فترات مختلفة من تاريخ الأدب الشعبى العربى، وقد أصابها ما يصيب أنواع الروايات الشعبية من تطور وتغيير، وعرفت طريقها للتدوين فى بعض فترات تاريخ روايتها الشفاهية.

يمثل هذا اللون من ألوان القصص الشعبى أدباً ملحماً يتغنى بالبطولات الحربية، عرّف طريقه إلى الصباغة الفنية على يد رواة شعبيين منذ العصور الإسلامية الأولى، وكان للصراع القائم بين الغرب وغربهم من الأمم التى اسطدموا بها دور قوى فى بعده وازدهاره، وخاصة فى الفترات التى تعرضت فيها الأمة العربية لأخطار الغزو الخارجى، مثل فترة الحروب الصليبية، وما تلاها. وقد كان تعرض بلاد شمال

يطلق مصطلح المغزى، فى الثقافة العربية الإسلامية، على الأعمال للحربية التى قام بها الرسول (ص)، وصحابه بصفة خاصة، ويطلق - أحياناً - على جميع ما يتعلق بسيرة النبى (ص)، ويعود ظهور كتب المغزى المعروفة فى تاريخ الثقافة الإسلامية إلى بداية عهد هذه الثقافة بتدوين الروايات الشفاهية فى مختلف ميادين المعرفة، فقد وكتبت عملية تدوين المغزى عمليتى تدوين الحديث، والتأليف فى تفسير القرآن، وقد جمع عدد من العلماء المسلمين الأوائل روايات أخبار المغزى، وقاموا بتدوينها، ومن بين هؤلاء: محمد بن إسحاق (٨٥- ١٥٠ هـ)، ومحمد بن عمر الواقدي (١٣٠- ٢٠٧ هـ) (١).

وإذا ما كانت هذه الروايات ذات طبيعة تاريخية بحتة، تم التعامل معها حتى الآن باعتبارها مادة لطم التاريخ الإسلامى،

(١) يوسف هيرفيس، المغزى الأولى ومؤلفوها - ترجمة محسن نصار، مطبعة مصطفىطفى العلمى، القاهرة ١٩٤٩، ص ٣- ١٠.

إفريقيا في القرن التاسع عشر الغزو الاستعماري سبباً في بحث هذا اللون من الرواية الشعبية ورواجه.

لعل أقدم نصوص لقصص المغازي، وهي في مرحلة الاكتمال الفني، هي تلك التي نثر عليها في بعض للطبعات الشعبية التي ظهرت في تونس والقاهرة، وهي لا تحمل تواريخ محددة، وظهرت تحت عناوين توهم للقارئ بطابعها التاريخي، فستصور أحياناً عناوين مدونات المغازي التاريخية التي أشرنا إليها قبل قليل، وتأخذ منها طريقها في إسناد الرواية، وأسماها الشيوخ المعتمدين في هذا الإسناد، غير أن طابع التأليف الفني فيها يحطها بخلاف كبيراً عنها، ونرجح أن تكون هذه الطبعات أو مخطوطاته هي الأصول المدونة للمغازي الشفاهية موضوع بحثنا هذا، وتمثل الغزوة قصة مكتملة، لها بداية ووسط ونهاية، وهي - في الوقت نفسه - ترتبط بمفولاتها بوحدة ملحمة؛ فالمغازي تسد البطولة لمدد محدود من الأشخاص، وتقدم الإمام علياً بطلاً لفترحات الشام واليمن، وعبد الله بن جعفر بطلاً لفترحات إفريقيا، والبطلان لا يفتييان في المغازي الأخرى، التي تسد البطولة لغيرهما، وبخاصة عبد الله بن جعفر، الذي يظهر في كل غزوة متجداً للشخصية التي تقع في الحرج، ويصل الإمام علي في كثير من الأحيان، عندما يجد البطل نفسه في مأزق، وإذا لم يحضر بنفسه حينما يقع الصدام، فإن وجوده المعنوي، يلهم البطل وجماعته، ويساعدهم على تحقيق البطولة. في أحد النصوص، ييأس عبد الله بن جعفر من إمكانية التغلب على الخصم الذي كان يستعمل السحر في محاربه، وإلى لحظة اليأس، يقصد رفيقاً له، ليسأله إذا ما كان قد تعلم شيئاً عن الإمام علي، يمكن أن يساعد على التحكم في العمل السحري الذي يتعرضون له. ويطلب الرفيق مهلة للتفكير، ويعود فرحاً إلى عبد الله، فيقول له، إن علياً قد وصف له نعمة يتحكم عن طريقها في البن، ويشل حركتهم، وعن طريقها استطاع البطل أن ينتصر على خصمه. وكثيراً ما يستدعي تصوير المواقف القصصية، أو تقديم البطل في غزوة ما، لأن يشار إلى حدث، أو موقف في غزوة أخرى، بل إن هناك مغازي تعتمد مقدمتها على نهايات مغازٍ أخرى. وأحياناً، يقدم الراوي لشخصية جديدة في غزوة ما، ثم تظهر الشخصية نفسها في غزوة أخرى، على أساس أن جمهور المستمعين يعرفها من قبل، فالمغازي، وإن كانت تمثل مجموعة من المواقف البطولية، لكل موقف منها استقلاله الموضوعي، فإنها ترتبط فيما بينها، مكونة وحدة كبيرة من العمل البطولي، ولو أننا قلنا بتسويق جميع المغازي في وحدة متسلسلة، لحصلنا على عمل أدبي يتوفر على كثير من شروط

الملحمة باعتباره نوعاً أدبياً، وسيكون بطل هذا العمل الإمام علي في نصفه الأول، وابن أخيه عبد الله بن جعفر في نصفه الثاني، ويمثل امتداداً له، فهو ابن أخيه، وهو نفسه الذي دفع به للقتال، وأرسله مع جيش الفتح إلى شمال إفريقيا، ليقيم بما قام به هو في الشام واليمن، كما تذكر غزوة «فتح إفريقيا».

ولا تكتمل الوحدة الملحمة في المغازي المروية في وحدة أبطالها فحسب، بل تكتمل كذلك في وحدتها الأسلوبية، فهناك صيغ تتكرر فيها جميعاً، مثل تلك التي تتعلق بوصف مواقف للمواجهة بين البطل وخصمه، وبين الجيشين المتحاربين، ومثل تلك التي تتعلق بوصف الأسلحة والخيل وساحة المعركة، وكذلك تكتمل في القديم والمثل التي يجسدها الأبطال، والمعنفات والالتزامات الروحية التي تنبع منها هذه القيم والمثل، فهي تهدف إلى إقرار العدل والمساواة، والقضاء على الظلم، والانزлам بسلوك أخلاقي معين، وتنقيب الخير على الشر.

ويعتمد تحقيق البطولة في المغازي المروية، إلى جانب التقوى البدنية للأبطال، على قوامه المعنوية، فهي تقوم على شجاعة البطل المستمدة من عصبه العربي، وقرنه الروحية المستمدة من كونه يدافع عن الحق، ويسعى إلى إقامة النظام، يؤدي رسالة سماوية كلغة بها الرسول (ص)، أو خليفته، ولا بد أن يكون الله في عونه. والوعن الإلهي قد يكون في شكل خفي ذي طبيعة مخوية خاصة، إذا ما كان البطل يحارب قوى بشرية، ويكون قوة مجسدة في اسم «الله»، أو البسملة، أو في آية قرآنية معينة، أو في رقية تركها للنبي للإمام علي، وسلمها هذا الأخير لإحدى شخصيات القصة، أو في قميص للنبي يرتديه الإمام علي وهو يصارع الثنين، أو في آية الكرسي التي يقرؤها الإمام، فطوى الأرض، ويقطع الصحابة مسافة طويلة في لحظات قصيرة، وبسيف الإمام وحصانه، اللذان تسلمهما من القدرة الإلهية، بواسطة الرسول (ص)، الذي تسلمهما بدوره بواسطة الملك جبريل، ويتمتعان بخراس خارقة للعامة ولا يستطيع أي شخص، غير صاحبيهما، استعمالهما، فالسيف لا يخرج من غمده، إلا على يد الإمام، كما أن الحصان، قد يؤدي استعماله من طرف غير صاحبه إلى الهلاك، مثلما حدث للحسين، عندما ركبته في قتاله لجيش يزيد بن معاوية فرمى به أرضاً، مما سمح لأعدائه بأن ينالوا منه. ويولع الرواة بتكرار الألقاب التي تطلق على الأبطال، والأشياء المساعدة، وهي ألقاب تروى بحجم القوة غير المادية لهؤلاء الأبطال، وهذه الأشياء وتجاهلهم يتميزون عن غيرهم من الناس، فالإمام علي هو «سبع الله»، وهو «حديرة»، وهو «بوسكين» وحصانه،

وهو «اليومون»، وهو «السرطان»، وسيفه «ذو الفقار»، والمقداد بن الأسود للتكدي هو «سبح للنبى»، وقد أخبر عنه النبى صاحبته قبل أن يسلم. ولكل قوة من هذه القوى تقديرها وتسبحتها، بالقياس إلى غيرها، فالقوة التي يجمع بها الإمام على تسارى أربعين أسداً، ويوقف الراوى عدد ذكر هذه الصفة، يطلب من المسمعين أن يقوموا بعملية حسابية لتقدير قوة على. أما السيف فيجسد أربعين من الرؤوس بهذا، ولغنين شمالاً، يقتل عدداً محدداً على يمينه، وعدداً محدداً على شماله. ويمثل شخصية الرسول (ص) القوة الملهمة للأبطال، والتي يلجأ إليها عدد اللذة، فيستعين الأبطال بذكوره، أو للرجوع إليه، واستشارته، أو باستخدام أشيائه الخاصة، والعمل بصالحه وتوجيهاته، وبفضله وقعت معجزة كفاية طبق الطعام، الذي قدمه الصحابي «جابر» لعدد كبير من جيش المسلمين، فقد دعا هذا الأخير النبى وعدداً من صحابته، لتناول الطعام في بيته، غير أن النبى دعا بدوره كل جيش المسلمين، ووضع أمامهم طبق الطعام الذي أحد من أجل عشرة أنفار، كفى للجميع بفضل بركة الرسول (ص). وقد أحيا النبى في الغزوة نفسها، ولدى هذا الصحابي، عندما ماتا، لأسباب تتعلق بتحضير الطعام، وبفضل الله تعالى، وبفضل رسوله، وقعت معجزة إحياء الحمامة المذبوحة على يد عقبة، والتي كانت سبباً في إسلام «داهية العقلة»، إحدى شخصيات مغازى فخر إفريقيا. فالرسول يمثل دائماً مصدر القوة الخارقة التي يستفيد منها المسلمون، وتتهير خصومهم، فتدفع بعضهم إلى اعتناق الإسلام. وفي المقابل، يكون السحر والجن القوى الخارقة التي يتعرض فرسان المسلمين لعدوانها، ويستعين بها أعداؤهم. ويمثل الرسول، كذلك، القوة التدبيرة، فيدبأ بظروف مقتل الحسين، وبتأليف الممارك، وما يحدث للمسلمين في بلاد بعيدة، ويوحى لأبطال باصطناع حول معينة، للتمكن من العدو، وهو بدوره، يستعين بالملك جبريل في هذا كله، ويقوم طيفه الذي يظهر في المنام مقام شخص بعد وفاته.

ويرغم أن الخوارق والمقدرات، التي تتجاوز حدود طاقة الإنسان العادى،.....، واستخدام المبالغة في تصوير حجم الأعمال البطولية، تلعب دوراً مهماً في المغازى، فإن هذا لا يبنى العالم الواقعى للمسلم من الواقع التاريخى، إنما تصفى عليه صورة نموذجية ذات طبيعة غنية، ويمثل بوضوح للمنطق الإنسانى، وتحكمه العلاقات التي تحكم حياتنا المعاصرة، وهى الارتباط بالزمان والمكان. وإذا ما حدثت واقعة تتجاوز هذين البعدين، فإن المغازى تنسبها لقوى غير بشرية. والشخص الذي تحدثت له هذه المعجزات، ويصطب فيها، ليس سوى

واسطة تتحقق الأمور الخارقة عن طريقها. ومع هذا، فإن هذه الوسطة لا بد أن تكون ذات قدرات خاصة، وصفات متميزة، فقد تكون شخصية الرسول، وذلك فيما يخص بمعجزات الجيش الإسلامى، وقد تكون شخصية الكاهن، أو الساحر بالنسبة لغرب المسلمين، وإذا تعاملت الشخص مع قوى من طبيعة غير طبيعيتها، فهى تسمى جيداً هذا الفارق، كما تسمى الحدود الفاصلة، بين ما هو في حدود الطاقة الإنسانية، وما هو خارج عن نطاق هذه الحدود، فقد دهم الشيخ في غزوة «قصر الذهب»، عندما وجد علياً، وأصحابه قد سبّوه إلى ديار قومه، إذ إنه كان قد تركهم وراءه في الطريق، ووقف يحاور الإمام علياً، وهو غير مصدق بما وقع، لأنه تناول الأمر بمنطقه العادى، دون أن يضع في حسابه ما هو خارج عن نطاق إدراكه البشرى، وقد زالت دهشته، عندما انتصه لنها معجزة من الله والرسول حولت علياً وأصحابه إلى طور حلفت في عنان السماء، وأجازت المسافة الطويلة في وقت قصير. وتهتم هذه الغزوة (غزوة قصر الذهب) في افتتاحيتها، بتأويل وجود الشبان بقصر الذهب، والذي انتبه الإمام على وأصحابه إلى قتاله، فريد ذلك إلى عقوبة نزلت بمدينة إرم ذات العمادة، عندما عصى أهلها الله، فسلط عليهم لعناً قسنى عليه، وبقي مقيماً حتى زمن ظهور الإسلام، وعندما استجار من تبقى من أهلها بالرسول، ليخلصهم منه. ويحدث، إثر مثل هذه المواقف، أن يحتق بعض الشخص من جيش الكفرة الإسلام، وهذا يؤكد قولنا عن وعى الشخص بمحاطهم الواقعى، والتمييز بينه وبين العالم الآخر، ذلك أن مثل هؤلاء الشخص يقتلون على تغيير سلوكهم، عندما يشهدون واقعة تخرج عن نطاق الواقع، وتكسر بالعالم الآخر، ويمزجون هذا إلى المعجزة، وهكذا، فعلت «داهية العقلة» في الغزوة التي تحمل اسمها، عندما شاهدت عقبة بيعت الحياة في حمامتها المذبوحة، وشاع الشمس، في غزوة «الجدار»، عندما شاهدت الجنة والدار في غيوبتها، والقيس الذي شاهد النبى (ص)، عندما كان يفصل رأس الحسين في دوره. فهناك، إذن، فى المغازى حد فاصل بين العالمين، المعلوم والمجهول، تعبئة شخصها، وتتصرف بناء عليه.

وترسم المغازى، وهى تضع الحدود بين العالمين، المعلوم والمجهول، الإطار الطبيعى المناسب للشخص، وهى شخوص ذات أبعاد محددة، وملامح خاصة، جادة، تعيش حياة عادية، تخضع لضرورة الحياة المادية، فتمتحن من مطالب الحياة اليومية، وترزح تحت كاهل الفقر، وهى كذلك شخوص مملوءة بالحية، تزخر بالمشاعر والعلوفات، فتسجل بعض المغازى



«المقداد والمياسة»، و«مالك الوهبي» في الغزوة التي تحمل اسمه، و«مالك تكرية» في غزوة «تكرية»، و«مالك المدن المفتوحة بشمال إفريقيا». وقد يكون الخصم ذا مظهر غريب، يحمل مزيجاً من الصفات البشرية والحيوانية، كما هو الحال بالنسبة «لصيد بن سلامة» في غزوة «الصيدة»، و«السامر» في قصة مقتل الحسين، أو من اللون كما هو الحال بالنسبة لكثير من قصص الذهب في غزوة «قصر الذهب»، وتقدم الرواية الشعبية مثل هؤلاء الخصوم، مقابل عدد قليل من المؤمنين، يحملون عدة متواضعة من الأسلحة، ويتمتع أبطالهم بأجسام عادية في مظهرها، بل إن من بينهم صفار السن في حكم الأطفال، مثل «السيد العملاء» في الغزوة التي تحمل اسمه، و«عبد الله بن جعفر»، وعلى بن أبي طالب» في بعض الغزوات الأخرى، وكذلك «محمد الكبير بن الحسين»، وقد تعلى مثل هذه المفارقة للخصم شعوراً بالتفوق والظلة، لكن المعارك تنتهي دائماً بانتصار العرب، بفضل شجاعة أبطال الجيش الإسلامي، وسعة حيلة قواده، ومعرفتهم بفنون الحرب ومطوياتهم للغلبة، ثم لأنهم يمثلون إرادة الله في أرضه، ويتقنون عونه. ولا يعنى هذا أن العصر يتم لأبطال المسلمين بوساطة قوى سحرية، بل إن المعركة التالية تعكس جو الواقع، حيث يستغل الشهداء، ويحرق الأبطال، ويعرضون للأسر والإهانة، وقد كلف الانتصار على الدين الإمام علياً في غزوة «قصر الذهب» ثمناً باهظاً، وظل في الفراش بين الموت والحياة، لمدة أربعين يوماً غائباً عن وعيه. وانتهى قتال كتيبة عمار بن ياسر مع جيش «تكرية»، باستشهاد جميع أفراد الكتيبة من الصحابة الأبرياء، وأُخذ قائدها بالجراح (غزوة تكرية)، فالخصومة، وإن كانت مؤلمة، فهي ضرورية، لتعطي للفعل الملحمي صموده. وتغرق الغزوة بين قتلى المؤمنين، وقلبي الكفار، فالأولون شهداء ينتقون، بعد أن يلفظوا الشهادة مباشرة، إلى الجنة لتحملهم إليها الملائكة، ليومعوا بما يشتهي وطيب، بينما تصبح جثث القتلى من الكفار نهياً للعبوات المفترسة، والطيور الكاسرة، ونجد في غزوة «تكرية» تصويراً لمشهد الملائكة، عندما تحضر لساحة القتال، بعد انتهاء المعركة، لتنتقل الشهداء للجنة.

وتعطي المرأة في النماذج بكثافة خاصة، فهي قد تكون حبيبة للبطل في بداية الغزوة، ثم زوجة له في نهايتها. وهكذا، كانت المياسة في الغزوة التي تحمل اسم «المقداد والمياسة»، ويقتل أبي سفيان في غزوة «الهجرة»، و«الياملة» في غزوة «فتح إفريقيا»، وقد تكون عاتقة للبطل، وهي في صفوف عدوه، ثم تصبح أخفاً له في الدين، وزوجة لأحد أصحابه،

قصص حب، مصدره إعجاب كل من الطرفين بجمال الطرف الثاني، وشجاعته، وأخلاقه. ونجد هذا في قصة غرام «الياملة» بعبد الله بن جعفر، في غزوة «فتح إفريقيا»، كما تتخلى غزوة «المقداد والمياسة» بقصة حب صمدت أمام مصاب جمة، ومصدر هذه المصائب هو أبو الفتحة، الذي صورته الغزوة شجاعاً طامعاً، يستغل ثروة ابن أخيه، ويلقى على حسابه، ثم يتخلى عنه، ويرفض تزويجه من ابنته طمعاً في أن يرفعها لأحد أغنياء قريش، وتسجل غزوة أخرى للحد من الدخين، الذي دفع بجورج إلى أن تورط «البشر بن ظالم، ملك الشام الأخضر»، في حرب مع المسلمين، لتقتنى عليه، وعلى أبنائه الأبرياء، لتتخلى عنه، لأنه قتل أبوها ظلماً، مستخدمة في ذلك دهاءها ومكرها، عندما نصحتها باستحضار أربعة من الصحابة، ليحرقوه ويستعمل رمادهم دواء لمرضه المستعصي، وقد كان الانتقام دائماً للمرأة التي قتل الملك «الأنذري» ولديها، فحصلت مشقة رحلة طويلة مليئة بالمخاطر، لنصل إلى المدينة، وتشكو الملك للرسول، الذي جهز جيشاً، وقضى عليه.

وهكذا، تصدر تصرفات وردود أفعال الشخصيات عن خلفية نفسية، وروايات طليعية، تعمل الرواية الشعبية على تضخيم صوريها، وإبراز صفاتها بشكل مبالغ، لكنها تظل ذات جذور واقعية مشدودة إلى أعماق النفس البشرية.

وتأتي شخصية البطل محسنة للنموذج الإنساني الذي ينزع للكمال، ويتمتع بصفات تدعو للإعجاب والتقدير، تتفق به نفوس المتلقين؛ إذ إنها تجد فيه المثال الأعلى، وتجد فيه وفي أعماله البطولية إشباعاً لحاجات نفسية، والصراع بين من عدل وخير، يؤمن أصحابها بضرورة نشرها في جميع بلاد العالم، ليحققوا بذلك مشيئة الله والرسول (ص)، نجد أن اللوائح التي تقف وراء الكثرة، تتصل في الدفاع عن السيادة، وفي الطمع وحسب السيطرة. من أجل هذا، تبرز المفاهيم الصورية المثالية للبطولة الإسلامية، في حين تبرز للخصم في صورة صاحب السوط والهاء والقوة العسكرية الهائلة، فهو ينطلق من مواقع حصينة، ويهود إليها، ليحمي بها، ويتمتع - هو وقواده - بقوة بدنية عظيمة، وأجسام عملاقة يركبون فيلة وخيلاً قوية، ويمسكون بأدوات سحرية، مثل الناج الذي يخفي صاحبه عن الأنظار، والذي يستعمله «الأنذري»، والذي يستعمله أحد شخصين إحدى النماذج.

وقد يشتهر المارك منهم بالظلم والتسلط، مثل «البشر بن ظالم» في الغزوة التي تحمل اسمه، و«عمار بن كندة» في غزوة

وتصبح زائداً له في محنة، كلما تعرض لخطر يهدد مصيره وجوده، فحديث فيه روح الصمود، والمحافظة على كيانه، وتقدم له للتموذج الأمثل لبث روح المقاومة، وصنع بطولات جديدة معاصرة، لصمد العدوان الخارجي، وخوض الصراع في سبيل الوجود.

ويدخل العنصر الخرافي في تشكيل قصص المغازي، فتلعب فيها الخرافات التي تجدها في القصص الخرافية دوراً مهماً، مثل القوة التي تكمن في الأدوار التي يستعملها البطل، ويعد السيف والحصان السحريين الذين يستعملهما الإمام على شكلين محوريين للسيف، وللحصان السحريين اللذين يستعملهما بطل الحكاية الخرافية، ويحرص رواية المغازي على نسبة هذه القوة للقدرة الإلهية، التي قدمت هاتين الأداتين للبطل، عن طريق الرسول الذي تسلمهما بدوره عن طريق الملك «جبريل»، وقد جاء هذا التحرير نتيجة تطور العصور الشعبي للسحر؛ إذ أصبح في مراحل حضارية متأخرة مرتبطاً بالشر، وقد دعمت العقيدة الإسلامية هذا التصور، عندما جعلت السحر من عمل الشيطان وقوى الشر؛ لذلك، فإن المغازي خلعت عن الأدوات ذات الطبيعة الخارقة، والتي يستعملها أبطالها الخديون صفة نسبها للسحر، وأضفت عليها صفة الخارقة المهرية من قوى الخير للبطل، تقديراً للشخص، وللدور البطولي الذي يقوم به. ومن هذه الأدوات أيضاً، الأشياء الخاصة بالنبي (ص) مثل القميص، الذي تسلمه منه الإمام علي، ولهمسة عندما صارع التنين في غزوة «قصر الذهب»، وهو قميص واق يمنع عنه تأثير النار التي يلقطها التنين من فمه. أما الأدوات التي يستعملها خصوم البطل من الكفار، فقد تلصص الغزوة على أن قوى سحرية تتحكم فيها، مثل «اللولب» في غزوة «هشوش»، وهي أداة شبيهة بالبساط السحري، تلير من نفسها، لكنها تستعمل في القتال، فيركبها صاحبها؛ لكي تحميه من أسلحة العدو، ويقتل بها دون أن يصاب بأذى، وقد شبهها الراوى بالطائرة المقاتلة التي نعرفها اليوم. وهناك «التاج» الذي يخفى صاحبه عن الأعين، فصرى الآخرين دون أن يروه، وقد عثر عليه الملك «الأندرز» عندما كان يصطاد السمك من البحر، حملته إليه الشبكة في صندوق كان قد سقط من سفينة نوح زمن الطوفان، وهو شبيه بما يأتي في حكايات ألف ليلة وليلة، من عثور على صناديق رسمها الملك سليمان، ولقي بها في البحر. إلى جانب هذه الأدوات هناك القدرة الكامنة في ذات الشخصية، والتي تكون قد اكتسبتها بفضل «حكمة» تلقتها من الجن، مثل قدرة «داية العقل» على الطيران، والتي أخذت «حكمتها» من أمها التي

مثلاً حدث «شعاع الشمس» في غزوة «الجدار»، أو معجبة بأحد رفاق البطل، وهي في صفوف الأعداء، ثم زوجة له، بعد أن تتعلق الدين الإسلامي، وهو ما وقع لداية العقل في الغزوة التي تحمل اسمها. وقد تكون أم البطل، يخفي الراوى بتصوير عواطفها، على نحو ما نجد في غزوات، «الهجرة»، و«السود للعلاء»، و«الأندرزية»، و«الهبشر بن ظالم»، و«المقداد والياسة». وتتميز المغازي، التي تتناول فتوحات شمال إفريقيا، بأن المرأة المقاتلة فيها إفرنجية، وتكون خصماً في البداية، ثم تتعلق بالإسلام، وتصبح له نصيراً. وهكذا، كانت «البامنة» و«داية العقل» و«شعاع الشمس» والمرأة في المغازي الصربية ذات جمال باهر، تحت المصاريين على القتال، كي يفوز بها الموعود في النهاية، ويكون الوعد بالزواج بها شرطاً للتحالف مع أبيها، والقتال إلى جانبه، ولا يمنحها أن تكون محاربة فتيمة تبارز الفرسان، وتصارعهم وتتقن البطولات. هذا بالإضافة إلى قدرتها على تدوير الحيلة التي تنجح دائماً، وهي، إلى جانب هذا، أم تستثيرها مشاعر الأمومة، والحنين لأنها الغالب في غزوة «الهجرة»، وهي أم رؤوم، تكن لأبها عواطف جواشة تتكلم بها غزوة «السود للعلاء»، التي يمكن أن تند الأم فيها البطلة الحقيقية.

في دراستنا لأدب المغازي، نموز بين عدة عناصر تدخل في تكوينه، وهي:

(أ) العنصر التاريخي.

(ب) العنصر الخرافي.

(ج) العنصر الواقعي.

ويحمل العنصر التاريخي، في الوقائع التاريخية التي يتخذها هذا اللون من قصص البطولة، بأصابعه إشاراً لنسج أحداثه التفسيرية، وللشخص التي يسند لها أدوار البطولة. وقد اختارت مغازينا فترة زاهية من فترات حياة الشعب العربي، هي فترة ظهور الإسلام وانتشاره، وهي فترة عرفت فيها الأمة العربية مرحلة حضارية جديدة، تميزت بإعطاء دفعة قوية لحركة المجتمع العربي، في اتجاه تشكيل كيانه المؤثر، والقيام بدور بارز في تاريخ تطور الحضارة البشرية. وقد برزت في هذه الفترة شخصيات قيادية، حملت راية دعوة جديدة تبشر بثورة اجتماعية، وقيام علاقات إنسانية على أسس جديدة أكثر عدلاً، وإسجاجة لمثل الخير والفضيلة. وخاضت هذه الشخصيات الحروب في سبيل هذه المبادئ، وحققت أعمالاً بطولية كان لها أثر قوى في وجدان الشعب العربي على مر تاريخه، فصاغها في قالب فني، ليضيفها إلى تراثه الروحي،

الجزائر، وهي «الروامة» و«النصارى» و«الكفار» كما يجعلون شخصهم من هؤلاء «النصارى»، يتحدثون اللغة الفرنسية، وهي لغة المستعمر، فينطقون على لسانهم عبارات مستعملة في الحياة اليومية، وهم في وصفهم للمظهر الخارجي لهؤلاء الأشخاص، يلبسونهم اللباس نفسه الذي يستعمله المستعمرون الأوروبيون المنتشرون في للريف الجزائري وقراه، وهو «البرطلة» و«الفيسسته»، و«الروال» و«بوطويل»، ويظل هذا الإسقاط ضمنيًا، يخفى وراء الحصر التاريخي في الشكل المنظوم للغزوة، ولكنه كثيرًا ما يبين عن نفسه في أثناء أدائه نكرًا من طرف الراوي، الذي يكشف عن صلة ما يحكيه، بالواقع الذي يعيشه جمهوره.

وقد أمل الحصر الواقعي رواية المغازي للقيام بدورها الوطني في المجتمع الجزائري في القرن التاسع عشر، والنصف الأول من هذا القرن، فقدمت نماذج بطولية لعبت دورًا بارزًا في بث روح المقاومة، والتحريض على الثورة، ونستطيع أن نقدر ما ملته الصورة النموذجية لأبطال قصص المغازي المروية الذين قاتلوا تحت راية الجهاد، إذا ما علمنا أن جميع حركات المقاومة والثورات الشعبية التي واجهت الاحتلال الفرنسي في الجزائر، ابتداء من ثورة الأمير عبد القادر، وانتهاء بثورة التحرير المسلحة، قد رفعت جميعها هذه الراية شعارًا قوام تحته الشعب الغزو الأجنبي طيلة ما يقرب من قرن ونصف. ولاشك أن الدور الذي حققه أدب البطولة الإسلامية، المتمثل في المغازي، في مجال تدعيم وتقوية الشعور القومي في نفوس المواطنين، والتعبير عنه، هو دور لعبته السبر الشعبية على مدى تاريخ الشعب العربي، وهو ظاهرة ترجع إلى جذوة التراث الشعبي المبعثر عن الوجدان الجمعي للجماعة الشعبية، وجدلية علاقته بالواقع، باعتباره ظاهرة ثقافية تعكس هذا الواقع، وتعمل على تغييره، وهو ما يفسر واقع رواج هذا الصنف من الصور الشعبية في الجزائر، إبان فترة الاستعمار الفرنسي.

تنتمي لعالم آخر؛ لأنها هجينة من أب آدمي وأم جنية، لو تلتحقها من النبي (ص) مثل قدرة جعفر بن أبي طالب على فهم لغة الطيور في غزوة «البشر بن ظالم». تأتي بعد ذلك القدرة على الحصول من هبلة إلى أخرى، وهي من الموضوعات التي كثيرا ما تنكرر في القصص الخرافية، وتطر عليها في غزوة «قصر الذهب»، عندما يتحول الصحابة إلى طيور، ليتطعموا المسافة الطويلة في طريقهم إلى مخبئة «إرم ذات العماد»، ويمكن اعتبار ظهور أحد الملائكة في هبلة غراب، لولبته الصحابة للخديعة التي وقعوا فيها أثناء سفرهم إلى الشام الأخضر في غزوة «البشر بن ظالم»، من هذا القبيل. وتلبس الجن دورًا مهمًا في سير أحداث بعض المغازي، وهي - في جميع الحالات - تقف في صف قوى الشر لتعنيب على البطل، مثلما وقع في غزوة «هبشوش»، أو لتكون هي ذاتها الخصم الذي يواجهه البطل، مثلما نجدهما في غزوة «قصر الذهب»، ويعد موضوع عشق جنية لآدمي وزواجها منه، وما يترتب على ذلك من حصول أبنائها على خصائص مشتركة، موضوعًا مطروحًا في الحكايات الخرافية والشعبية، وقد قسرت غزوة «داهية العلق» عن طريقها ما اكتسبته الشخصية التي جاءت من الحكايات الشعبية والخرافية، وبالتحديد من قصص ألف ليلة وليلة التي كانت راجعة في البلاد العربية، في مختلف مراحل تطور أدب المغازي.

أما الحصر الواقعي في المغازي المروية فيتمثل في إسقاط روايتها مضامين رواياتهم على الواقع المعاش لجمهورهم، فالمغازي تتحدث عن مواجهة تقع بين مسلمين وكفار، ومن المؤكد أن جمهور المستمعين، وهو يستمع إلى هذه المغازي، يحدث عملية زخزعة للأحداث التاريخية، فتصبح كأنها تصور هي بنفسها واقعة. وفي هذه الحالة، يصبح هو امتدادًا لجيش المسلمين الأول، ويصبح مستعمر بلاده صورة مكرورة لجيش الكفار، ويعمل الرواة على تأكيد هذا التماثل، فيطلقون على الكفار في المغازي الأسماء نفسها التي تنتشر بين الجزائريين، والتي يطلقونها على الجالية الاستعمارية في



# الحيرة الشعبية فى أدب الأطفال

أحمد سويلم

خلقت الإنسانية على مدى تاريخها الطويل تراثا كبيرا ثريا من الحكايات والنوادر والقصص والملاحم التى تنتمى إلى الإنسان جيلا بعد جيل.. وهى تتضمن أفكاره وقيمه وسلوكه وثقافته وعقائده...

وقد اختلف العلماء المهتمون بدراسة الموروث الشعبى فى تعريفه.. ويعيد عن هذا الاختلاف فإن الموروث يحمل فى ثناياه الملامح النفسية والفكرية للمجتمع الكبير فى أى عصر من العصور وهو الذى يصوغ الإطار العام، ويحدد العلاقات، ويضبط السلوك بين الفرد والجماعة - صغيرة كانت أم كبيرة - إنه التراث الذى يعنى الثقافة أو العناصر الثقافية التى تلقاها جيل بعد جيل..

إلى حد كبير، وتتدخل للتقاليد والمادات فى أشكال الفنون الشعبية والمصانين.

وطبقاً لهذا التحليل الشامل فإن الموروث الشعبى يهتم بالمادات للشعبية - ولصغار الشعبية - والأدب الشعبى - والفنون الشعبية - والثقافة للمادة.

ولكل أمة موروثها الشعبى الذى يحرص كتابها على تقديمه لأبنائها - صغارا وكبارا - ومهما اختلفنا على إشارات وأشكال هذا الموروث فإن من أهم صفاته الاحتفاظ بما يتفق مع التطور.. والاستغناء عما يلفظه... وتعديل ما يستحق أن يعدل.

إن الموروث الشعبى هو محصلة الثقافة الشعبية المتراكمة المتنقلة من أقدم العصور.. والمسايرة لتاريخ الشعب على مر العصور بتنوع مظاهر حياته.. وهذا الموروث هو الذى يحافظ على دعامة الأصالة ولا يقف فى وجهه للتقدم العلمى التكنولوجى؛ بل يساعد بالمعرفة الصحيحة بطبيعة الإنسان وجوهر الإنسانية والتكامل الحورى بين الفرد والمجتمع.

وليس من اليسير أن نفصل بين الوسائل المختلفة التى نستخدمها عناصر التراث الشعبى؛ ذلك لأن هذه الوسائل بتداخل الوظائف، فمجال الفنون الزمئية والتشكيلية يتشابه

لهذه فإن عناصر هذا الموروث وأبطاله ورموزه وسوره وعاداته.. تخترق الزمن.. فيوصل إلينا منها ما يحمل دلالات العصر.. وما يمكنه أن يعيش في الوجدان العام بصرف النظر عن عنصرى الزمان والمكان.. وهى معطيات تختلج بالقيم العليا التى تصدر عنها الرواجات الاجتماعية.

ويعد الأدب الشعبي أهم حلقة من حلقات الموروث الشعبى.. وتعتبر (الحدوة) لونا من ألوان السرد القصصى عرفته الإنسانية فى مراحل مبكرة: فقد نشأت الحدوة مع قدرة الإنسان على الكلام فى إطار ذلك المجتمع البسيط الذى كان يضم الرجل والمرأة ويضم مالهما من أولاد صغار..

إن الحدوة فى ذلك المجتمع كانت عملاً فطرياً دفعت إليه غريزة البقاء.. فقد نشأت فى إطار التحذير والتخويف من الضرر.. وتوجيه الأوامر والولاهى لتجذب الخطر.. ومن ثم تعتبر الحدوة أول عمل تربوى عرفته الإنسانية منذ بدأ الإنسان يحس بكيانه فى هذا الوجود.

ويعتقد الكاتب الإنجليزي (هـ.ج. ويلز) أن الرجل الممن فى محيط الأسرة ومركزه فيها كان موضع احترام الجميع.. هو الذى كان يقوم بأداء هذه الوظيفة ومن هنا كانت بداية الحكمة الاجتماعية والمشارك للربوى فى المجتمع الأول.. فقد بدأت الأمهات يخرسن فى نفوس الأبناء الصغار احترام للرجل الممن وتقديره.. لأنه الكبير ولأنه الحكيم.. وربما مثل هذه البذرة الأولى للراى الحكيم أو الحكاء..

واعتمدت الحدوة على أبطال من البشر والحيوان.. وجعلت الحيوان يتكلم ويغضب ويفرح ويخادع ويأور ويرضى.. تماماً كما يفعل الإنسان.

وتطورت أشكال الحكى مع تطور الإنسان وقدرته على السرد والقصص والتخيل والشكافة والتعبير.. وبعد أن صارت له تقاليده وعاداته..

أما السيرة الشعبية فهى حكاية شعبية طويلة ذات حلقات وفصول.. وهى تشمل حقائق لا سبيل إلى نكرانها.. وتشمل كذلك خرافات أو خيالاً محصناً لا سبيل إلى إثباته..

ولعل واضعى هذه السيرة لم يقصدوا إلى التحقيق والتدقيق.. بل اهتموا بمغزى القصة وتأثيرها وغاياتها التربوية وقيمها..

فإذا كان المراد تحقيق أى غرض من هذه الأغراض.. فلا بأس لديهم أن يضعوا إلى جانب عترة أو سيف بن ذى يزن.. أو حتى هارون الرشيد أشخاصاً جاهلين صنعاء.. وأشخاصاً

آخرين عاشوا بعد البعثة المحمدية بسنوات طويلة.. ومن ثم ينظمون هؤلاء جميعاً فى سلك واحد دون النظر إلى فوارق الزمان والمكان.. وبذلك يتحقق الغرض التعليمى مثلاً..

وإذا كان الغرض الأخلاقى يتحقق بأن يصرح أبو زيد ألفاً فى معركة واحدة فإنهم يقيمون هذه المعركة من العدم.. ويصرعون ألفاً بضرابات السيف وطلعات الرماح.. بل وبنقات الدبابيس..

ولذا فالتاريخ الذى تصوره هذه القصص ليس كالتاريخ الذى نعرفه ونقرؤه فى مراجع الدفقة.. ونصححه على ضوء الوثائق والآثار والشواهد.. بل هو تصوير للحياة الوجدانية التى عاشها العامة فى ظل أحداث كبيرة أو فى ظل شخصيات كبيرة..

ويتراوح أسلوب السير بين اللزر والشعر.. ويور حول البطولات والفروسية والحروب، ولهذا فهى تشتمل على أشعار ملحمة..

وأهم أبطال السير الشعبية عترة بن شداد - سيف بن ذى يزن.. أبو زيد الهلالي - على الزريق - الأميرة ذات الهمة - الظاهر بيبرس - حمزة البهلوان - فيروز شاه - أحمد الدنف - وغيرها كثير لم يصل إلينا.

وقد جاءت السير الشعبية تصويراً حياً للطل المعرى الذى لا يقهر وتكشاف هذه الصورة مع الأبطال الجانبيين فى محاربة الشر الذى يرمز له ويسمى فى كل السير بالكفر والخروج على الدين ومناصرة عبادة الأوثان.. فكان فكرة الخير والشر قد تشكلت فى هذه السير شكلاً إسلامياً يتألف مع العقيدة الإسلامية ولا يختلف معها..

ولهذا تنقسم السير إلى عالمين: عالم المؤمنين وعالم الكفار والملحدين.. وأيضاً تنقسم إلى عالم الجن والشياطين والسحرة والكهان بين الإيمان والكفر.. ومن ثم تدور المعارك.. وتصنق المواقف وتنفرج فى تشويق بالغ وتصوير دقيق وخيال متع.

ونلاحظ أن السير تتميز بالطل؛ ولهذا فهى تروى على حلقات.. وقد أثمر هذا الطول عند المحترفين مجموعة من التقاليد القصصية التى تقدر بالسير الشعبية.. من ذلك استهلال السمر وختامه بالصلاة على النبى مع تأكيد صفته العريية ثم تأثير الشاعر أو المحدث إلى حد البكاء فى المتلقين..

ويكس بطل السيرة حقيقة العلاقات التى تربط الجماعة فى المجتمع الذى أنشئ فيه العمل الأدبى..

أما بطل السيرة فهو إما بطل درامي يعبر عن الفرد وسط دوامة الصراعات مع القوى الأخرى تجبراً فنياً..

وإما بطل أسطوري يجمع بإمكانات لا تعرفها الطبيعة البشرية المحدودة.. فهو يستحق بالفترة القلبية الخارقة كالسحر والكهانة والآلهة الشياطين.. وأيضاً بالقوى الجسدية غير المحدودة.. ويسخر الحيوان والريح والماء في خدمته.. وإما بطل ملحمي فردي يعكس موقفاً بذاته لكنه يعبر عن الجماعة وموقفها..

وربما تجتمع هذه العناصر جميعاً في بطل السيرة... أو تجتمع دون الأخرى ويحمل القبول أن السيرة الشعبية وإن كانت تكس على التاريخ والحقائق لكنها ليست شيئاً تاريخياً لأحداث حياة البطل أو العصر... ولذا يمكن أن نعتبر قالب السيرة أصلاً للرواية في شتى صورها وبشئ أنواعها ونستطيع - تجاوزاً - أن نعطها رواية لا تاريخية ولا خيالية ولا واقعية، وإنما نطلق عليها (الرواية) أو... (الرواية السيرة).

وبذلك يمكن أن تكون سيرة عنترة رواية من نوع السيرة يقبل عليها الطابع التاريخي..

### السيرة الشعبية في عالم الصغار

تعتبر السيرة الشعبية .. إلى جانب كل ما يدخل تحت الموروث الشعبي .. من مصادر أدب الأطفال...

وبالرغم من أن السيرة الشعبية التي وصلت إلينا قليلة العدد.. إلا أن الكتاب قد أقبِلوا عليها بتقديمها في أشكال مختلفة من التبسيط والتيسير والتلخيص.. وكان من أهم الكتاب الذين علوا بالسيرة الشعبية للكتاب والمصغار وللناشئة: محمد سعيد العريان - محمد أحمد بركات - عباس خضر - كامل كيلاني - فاروق خورشيد وغيرهم..

ونلاحظ أن السيرة الشعبية باعتبارها أدباً شعبياً يمكن أن يكون لها عدة وظائف أهمها:

١ - وظيفة ثقافية.. فالأدب الشعبي ليس مجرد تسلية أو متعة أو ترفيه... ولكنه زاخر بالمعارف العامة التي يحصلها الطفل من الإطّار الاجتماعي الذي يحيط بهذا الأدب مثل المواقف وأسماء الشهور والأماكن والمناخ وغيرها..

٢ - وظيفة جماعية أو قومية.. وهي الوظيفة التي تحافظ على التراث الجماعي من ناحية وعلى مزاياه وأمجاده من ناحية أخرى.. وهذه الوظيفة تقوم على ركيزتين أساسيتين هما:

أ - مرحلة التطور للبينة والاجتماع منذ بدأت السيرة من البداية إلى الحضارة.

ب - البينة؛ أي: أبعاد الوطن جغرافياً.. ونوعية هذه البينة الاجتماعية..

٣ - وظيفة نفعية.. حيث يرتبط الأدب للشعبي بمنفعة الإنسان ورفوته أكثر مما يرتبط بتحقيق القيم الجمالية أو التسلية أو تزجية الفراغ.. ولذا فهو يقدم معاني عملية وقيماً تربية مختلفة.

٤ - وظيفة الشعور بالذات.. للفرد والجماعي..

وهذه الوظيفة تبدو في حكمة الشعب المبسوطة في أمثاله وملاحمه الكبرى التي تكس سير القرام والأبطال..

٥ - وظيفة تصوير الظاهر.. بالحسافة على الأصالة والقيم القديمة.. ويرى بعض العلماء أن السيرة الشعبية هي أهم الأشكال التي تصلح للطفل وهي تعد الحلقة الكبرى في التراث الأدبي الشعبي.. ويرى أنها بمضامينها ومعارفها خط مشترك بين العرب.. وجميعها تستهدف التصعيد إلى مثال ترمز الإنسانية أو الجماعة عليه كما تستهدف تثبيت القيم الإنسانية العليا بالإضافة إلى الترفيه والتعليم..

إن السيرة الشعبية تقدم بطلها في مراحل خمس هي:

١ - مرحلة التكوين؛ أي: فترة ولادة الشخصية مثل ملامحها وسماتها وجذورها الأولى وما يمكن أن يبدو عليه في الصغر من صفات تسمو وتكس وتتلور حتى يصبح بطلاً..

٢ - مرحلة القروسية وفيها يخلص البطل من جميع الدوافع الذاتية التي كانت تحكم فيه ليحل محلها دوافع أخرى تعدد تقاليد القروسية العربية بكل مقوماتها..

٣ - المرحلة الأسطورية حيث يصبح البطل رمزاً للفارس الذي لا يقهر.. وتصبح أهدافاً موضوعية لآنيته..

٤ - المرحلة الملحمية.. وكما هي الحال في الأعمال الملحمية.. بعد أن يصل البطل إلى القمة لا يجد أمامه إلا الطريق الوحيد إلى الانحدار مرة أخرى من القمة إلى السطح..

٥ - مرحلة الامتداد.. حيث تنتهي حياة البطل، وتنتهي إلى جواره الخيوط التي كانت تربط مجتمعه الخاص ومجتمعه العام فتتكك كلها وتنتهارى بعد موت البطل الذي كان يربط بينهما.. لكن موته الجسدي لا يضي موت أعماله أو قيمه أو بطولاته.. فكل هذا يظهر في أكثر من شكل وصورة.. ويظهر في أبطال صفار.. أو في معارك ممائلة ممتدة تتجدد فيها كل ما كان يقفه البطل للتقديم..

ولا شك أن هذه المرحلة إنما تترجم وتصور مجتمعاً كبيراً بكل ملامحه والتصاريف وهزاله.. طموحاته وعثراته.. ونجد فيها العادات والتقاليد التي تعيش في وجدان الإنسان غير مبالية بحاجزى الزمان والمكان..

إن السيرة تقدم صورة اجتماعية كاملة.. تسمح بأن تكون مادة مخطوطة مع الزمن.. وهذه السمة بالذات هي التي تغري الكاتب بتقديم السير الشعبية برؤى مختلفة للكبار والصغار على السواء.. أو كما نقول بتصور العصر.. تقدم السير الشعبية في ضوء رؤية العصر.. لأنها تتميز بالمرونة والراء والرموز والإحاديث والمواقف التي تمتد بدلالاتها إلى الحاضر.. ومن هنا كان الجذب وكان الإغراء بتقديمها إلى قراء العصر..

وبنفس أسلوب التعامل مع ألف ليلة وليلة أو كوكبة ودمنة.. يمكن أن يتعامل الكاتب مع السيرة الشعبية في إطار كثير من العناصر أهمها:

١ - أن السيرة الشعبية منبع خصب للخيال...  
٢ - أنها تتميز باحتضان القيم الإنسانية والصراع بين الخير والشر وانتصار الخير.

٣ - أنها تقدم نماذج البطولة العربية.. تلك البطولة التي تعتمد على الشجاعة والإقدام وترفض التواكل والفشل واللتعاس عن العمل القومي المنشود.

٤ - أنها تقدم مواقف يمكن أن تتكرر وتوجد في أي عصر.. باعتدال السيرة... هي سيرة نماذج إنسانية في جميع أحوالها وتقلباتها.

٥ - أنها تقدم الأصالة العربية.. تلك السمة التي يدعى أن تجسدها وتحييها من جديد وأن تتروحد في وجداننا بما تبقى من جمال الماضي وروعته..

٦ - أنها تقدم الدراما بما فيها من عناصر الحكى والتشويق والحكمة والتمعة جميعاً.. وكلها تدخل في ذكاء وجدان الصغير وعقله..

٧ - أنها تقدم الثقافة والمعرفة بكل آفاقها وعناصرها.

٨ - أنها تصلى أمثلة كريمة يستعين بها الصغير في مواجهة الصعاب والمواقف المعقدة.. بفكر مفتوح وقلب لا يغير..

٩ - أنها تجسم الرغبة الملحة في تحرير النفس أو الجماعة من أية قيود أو حصار أو منغوط.

١٠ - أنها تجسد حاجة المجتمع إلى البطل الشعبي في كل

العصور حيث يعطى البطل البعد الاجتماعي والإنساني والفنى لأشهر الأحداث التاريخية التي يمكن أن تحدث في أي عصر.. أما التقلب الفنية التي يمكن أن تقدم السيرة الشعبية للصغار فيمكن أن تكون أحد التقلبات الآتية:

١ - تبسيط أو تسوير السيرة في قصة متحدة الفصول أو الأجزاء..

٢ - تقديمها في صورة درامية مسرحية..

٣ - تقديمها أو تقديم جرائب منها في قصص قصيرة..

٤ - التحرير عنها شراً..

٥ - تقديمها في وسائل الإعلام المرئية والمسموعة..

وهناك ملاحظة أخيرة ينبغي أن تكون تحت عين وبصيرة الكاتب هي أن السيرة الشعبية والمرور الشعبي للصفة عامة - يجب أن توضع تحت مشروط الاختيار والتنقيح والتصنيف.. بحيث تحترم قوماً نفعه عقلية الصغير وما يتناسب مع مرحلة عمره ومع مستوى إدراكه وثقافته ووجدانه.. فنسقط كل ما يطبع بقم الصغار.. ونعمل على تغذية خيال ووجدان وعقل الصغير بكل ما يفيد وما يضيف..

#### مثال تطبيقي

##### سيرة عنترة بن شداد

إن للتعريف الطمى المعاصر لكلمة (سيرة) يحدد مكانها بين التاريخ والأدب؛ فهي تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهميته كموجه للأحداث في عصره... أو حياة جماعة لعبت دوراً ذا أثر في تاريخ أمة... أو تاريخ الإنسانية.

وهي أُنْب من حيث كونها تحمل انطباعات مؤلفها.. وتكون بثقافته ووضعه الاجتماعي وموقفه من الحياة..

وحينما نتناول سيرة عنترة مثلاً تطبيقياً لإمكان تقديمها للطفل.. نجد أن لها جانباً تاريخياً.. فهو شخصية واقعية عاشت العصر الجاهلي..

لكن ما قدمته السيرة أكثر مما قدمه التاريخ..

وكل ما وصل إلينا من أخبار عنترة.. أنه كان عبداً.. سعى لكي يتحرر ويزوج عبلة التي كانت من السادة... وأخذ يؤكد ذلك في أشعاره.. التي كانت أول معلوم في هذ جدار عهوده باعتبار أن السادة فقط هم الذين يقدرون على الشعر.. ومن ثم كان عنترة فارساً للسيف والشعر معاً..

هذا ما يقره التاريخ عن عنترة..

لكن ما نقوله السيرة لا يكتفى بما صرح من هذه الأخبار التاريخية... فسيرة عنتره ليست تاريخاً لأحداث حياة هذا الفارس... وليست تبعاً لمراحل حياته فحسب... وليست تبعاً لحياة قبيلة عيس وحدها... جغرافياً... وتاريخياً... إنها تتجاوز هذا كله إلى خلق المواقف والأحداث وتخيّل مجالات الحركة لصاحب السيرة... ودفعه ليؤثر التأثير المطلوب الذى قد لا تتجه الأحداث التاريخية الثابتة...

كما أن كاتب السيرة يدخل من الشخصيات ما لا يدخله التاريخ... ويجعل لها أدواراً ذات أهمية مؤثرة فى الأحداث...

أما لماذا نختار سيرة عنتره ولانختار غيرها... فلأن هذه السيرة هى أول الأعمال التى عرفها تراثنا الأدبى... ولأن بطلها شاعر جاهلى معروف ارتبط اسمه بالمعلقات التى صنعت شعراء كبار غيره... كما أن له دوراً مشهوراً فى الدفاع عن بلى عيس ضد بنى ذبيان... كما أن السيرة تتناول أحداثاً تاريخية ليست فقط فى الجزيرة العربية بل أيضاً فى غيرها من البلاد المجاورة...

ويلاحظ مؤرخو السيرة أننا يمكن أن نجد إشارات لسيرة عنتره فى السير الشعبية الأخرى على حين لاجد فى سيرة عنتره أية إشارة لأية سيرة أخرى... مما يجعلها أقوى... وأشد تأثيراً من غيرها...

إن سيرة عنتره تدرسم مكانة الفارس العربى... فى مجتمعه... فبعد أن نحل مشكلة عنتره الشخصية باعتراّف القبيلة... وبزواجه من عبله ونمليق قصيدته على أسرار الكعبة... تصبح مهمة الكاتب إبراز دوره باعتباره فارساً عربياً على فرسان الروم المشهورين... وفرسان الفرس المعروفين...

ولا شك أن الكاتب هذا يؤكد هوية العربى... ويدافع عن قضية الانتماء وموقف العرب من الشعرية...

ولا شك أن هذه قيمة عربية يمكن أن تقدمها السيرة إلى الناشئة ليعودوا إلى هويتهم العربية من خلال هذا النموذج الفذ الذى أعلا جبين أمته فى تلك المعارك القديمة...

ثم نلجأ للكاتب إلى توسيع دائرة الصراع... فالعرب يجاريم ملك كسرى وملك قيسر... ولا بد لأحدهما أن يخاز إلى أهداف هذا الفارس العربى...

ونكاد نكون هذه القضية هى التى تتكرر فى كل عصر... طبعاً فيما يتميز به المجتمع العربى من ثروات ومكاسب وحضارة...

وتخضع الامبراطوريتان للنفوذ العربى بقوة الفتح... ورغم هذا الانتصار يجد العربى نفسه مضطراً إلى الدفاع عن نفسه وعن قيمه الحضارية قبل الإسلام...

وهذا يمثل حماية العربى فى كل المعصور فى محافظته ودفاعه عن تراثه وحضارته باعتباره أن المامنى العريق هو رحم للحاضر... وأن قيمة الأصيلة تجمع بين الثبات... فى جوهرها والبرودة... فى ملامتها للعصر... وهذا ما نطمح أن نتعرف عليه طفل اليوم...

ثم إن قصة عنتره هى قصة المطالب بالحرية حتى نالها...

وتقدم السيرة مرافقه وصراعه من أجل نيل هذه الحرية... ومن أجل المساواة بينه وبين الآخرين فى الحقوق والواجبات... كما تعكس صراع البطل ضد تخلف الفكر والعصرية...

وهى نفس المشكلات التى لا تزال تعانيها بعض المجتمعات القريبة والبعيدة من أجل القضاء على العصرية... ومن أجل الحرية والعدالة والمساواة... ولا شك أن تنشئة أطفالنا على مثل هذه القيم تضمن لهم ولأوطاننا غداً يسعد بالحرية والعدالة...

إن مقاييس الحكم على البشر ليست بالموالد واللون ولكنها لا بد أن تتغير لتؤكد قدرة الفرد على المعطاء... والقيام بالمسؤولية والالتزام الخلقى أمام المجتمع وبهذا المفهوم تبلور سيرة عنتره شخصية البطل... ولهذا فإن هذا الإطار الذى تقدمه السيرة يوشك أن يكون إطاراً عصرياً... فنحن فى حاجة إلى تأكيد هذه القيم لدى الصغار... علينا أن نؤكد لهم قيمة المعطاء والعمل والمسؤولية والالتزام... وعلينا أيضاً أن نسوق مثلاً كعنتره وهو يصارع فى سبيل تأكيد هذه القيم ويجمع عنتره فى شخصيته ملامحاً كثيرة...

إنه عبد يعانى نل الأسر والعبودية واللون الأسود...

لكنه يتحدى ذلك كله... بفضائله التى تؤهله لمركز الصدارة فى القبيلة... فهو فارس لا يقهر وهو شاعر كبير له آراؤه وفلسفته وأحلامه أيضاً...

ولكى يبرز المؤلف هذه الفضائل... ولكى تكتمل الدراما... يضع أمام البطل صورا أخرى لشخصيات تنسب إلى أشرف بطون القبيلة لكنها شخصيات يتقصها الوعى والإحساس والانتماء والتمسك بالقيم... بل يعانى بعضها نقصاً فى رجولته... وخوفاً من الأخطار...



وهذا تكون الدراما والصراع الدائر بين طرفي التقيض.. بل بين نموذجين مختلفين مما يدخل في دائرة التحدى والحرص على الذات الكريمة لدى البطل...

إن شخصية عاترة تواجه شخصية ابن زياد في حب عيلة... وهو مجال للتنافس يحرص المؤلف فيه على خلق المواقف التي تظهر الفضائل الكامنة في شخصية عاترة العبد الأسود... وتظهر السطاحن واضحة في شخصية ابن زياد المدلل للذات للنصب.. الحريق الحسب..

إن السيرة تؤكد أن الشرف وحده لا يكفي... فالصفحة تلعب في وجوده.. وليس للإنسان فضل في أن يحدرد من صلب غنى أو فقر... وإنما تفصل السيرة من خلال المواقف والأحداث والتطور الدرامي... ذلك الشرف الذي يؤكد عاترة في شعره:

إني امرؤ من غير عيب منصفاً شطري وأحمى سائري بالفضل إنه التوفيق والفروسة والسمر...

ويجتهد المؤلف في خلق المواقف التي تضع هؤلاء في موقف الاختبار وتكون النتيجة تفوق عاترة... وإخفاق الآخرين... إنهم يفقدون حريتهم ولا يحصلون عليها إلا من سيف عاترة.. العبد الأسود.. فيسبحون بهذا عتقاء سيوفه...

ويحصل عاترة بجدارة على حريته حينما يندد القبيلة من نمار محكوم.. ولولا وعد شديد له بالحرية لما هبط إلى ميدان المعركة ليقبض ميزانها لصالح قبيلته ويتحول من عبد لا يصلح إلا للحلب والصمر... إلى سيد في القبيلة له فضل انتصارها ونقائها.. والحفاظ على ماء وجهها...

إنه فارس عربي.. ونموذج يشعل وهج العزيمة في وجدان الصغار ويرفض الهزيمة في كل المواقف..

وتتعدد المواقف التي تثبت أن عاترة فارس لا يقهر.. وأنه يحلحلي بصمات الفارس وخلق الفروسة.. من السماحة إلى الشجاعة إلى الكرم إلى الفداء إلى الصلح... إنها أخلاق الفارس وهي أيضاً للقيم الخالدة التي يمكن أن تمتد إلى عالمنا المعاصر لو أننا وعيناها وأعديناها إلى سلوكنا..

## أهم المراجع

١ - القصة عبر التاريخ - عبد الله عبد التاميم - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٨٤.

٢ - علم للتركيز - محمد الجوهري - دار المعارف ١٩٧٨.

٣ - بين التركيز والفتنة الشعبية - فزى المنيل - هيئة الكتاب ١٩٧٨.

٤ - العترة والكتابة في التراث القصصي الشعبي - محمد فهمي عبد التلطيح دار المعارف ١٩٧٩.

أما مواقف التحدى في السيرة فهي كثيرة..

وربما يقصدا الآن أن نرى أبنائنا على تعدى قهر ظروفهم.. فبالإرادة والعزيمة يمكن أن نحقق الكثير.. ولاشك أن أبنائنا يمكنهم أن يجدوا في عاترة القنطرة.. والصلح الأعلى في كثير من المواقف التي يقتحم فيها الصعاب ويتحدى نفسه... ويتفوق عليها..

إن شيمة الفارس ألا يستلم لأي قهر.. هكذا سيرة عاترة، إنه يعلق شعره فوق أسرار الكعبة لأن شعره جدير بذلك.. وهو يحصل على حريته باعتراف الجميع.. لأنه لولاه لأسرت للقبيلة كلها وأصبح رجالها ونساؤها وأطفالها في قائمة العبيد..

وهو يحصل على نوق النعمان - النوق العاصف - التي لا يقدر عليها أحد ويسوقها مهوراً لميلة.. ولم يكن أحد يعد هذا.. بل عدوه - لو حدث - من قبيل المعجزات...

إنه، إذن، فارس حر بسماته وخصائصه.. وخصاله.. وما حق الحياة والحرية الذي حصل عليه إلا شيء من كدور فتح أمامه الطريق إلى القمة..

والسيرة حافلة بالمغامرات والأخطار والمواقف الصعبة التي تجذب القارئ الصغير وتحمي خياله.. وتذكى إحساسه..

لقد قمت السيرة أهدافاً كثيرة.. اجتماعية وثقافية وسياسية ودينية.. وهذه الأهداف ترسم صورة كبيرة للمجتمع العربي وارتباطاته كلها دون أن تهمل الوقوف عند الجزئيات الهامة لتفصيلها..

ويطل السيرة هنا صاحب رسالة سامية هي رسالة العدل والحق والواجب والخير.. والانتصار على الشر..

ويحد..

فقد قصصنا أن تلقى الضوء على سيرة عاترة؛ لنستشف منها قيمها وما يمكن أن تضيفه إلى عقليتنا الصخر في عصرنا الحديث.. باعتبارها سيرة العرب في كل زمان..

- ٥ - الحكاية الشعبية - د. عبد الحميد يونس دار الكتاب العربي ١٩٦٨ .
- ٦ - لتراث الشعبي - د. عبد الحميد يونس - دار المعارف ١٩٧٧ .
- ٧ - البطولة في القصص الشعبي - د. نبيلة إبراهيم سالم - دار المعارف ١٩٧٧ .
- ٨ - اللحن الشعبي - رشدي صالح - دار القلم ١٩٦٦ .
- ٩ - في كتابة السيرة الشعبية - فاروق خورشيد - ومحمود ذهني - دار الثقافة العربية ١٩٦٦ .
- ١٠ - السيرة الشعبية - فاروق خورشيد - دار المعارف ١٩٧٨ .
- ١١ - حول الفن الشعبي وأثره في التكوين النفسي للطفل (بحث) - د. إبراهيم بطرشة - الهيئة العامة للاستعلامات .
- ١٢ - لتراث الشعبي وأثره في التكوين النفسي للطفل (بحث) مصطفى عيد - الهيئة العامة للاستعلامات .
- ١٣ - أمثولة على السيرة الشعبية - فاروق خورشيد - دار القلم ١٩٦٤ .
- ١٤ - للقصص في التربية - د. عبد العزيز عبد المجيد - دار المعارف ١٩٥٦ .
- ١٥ - أطفالنا في عهرون الشعراء - أحمد سويلم - دار المعارف ١٩٨٧ .
- ١٦ - لتربية للثقافة للطفل العربي - أحمد سويلم - مركز الكتاب للنشر ١٩٩٠ .
- ١٧ - اتفاقية حقوق للطفل - الأمم المتحدة .



# السيرة الهلالية والمسح

عبد الغنى داود

(السيرة الهلالية) هي الملحمة الشعبية العربية المعروفة بسيرة بني هلال والتي أتصور أنها ملحصة العرب الأولى التي امتدت وتجاوزت الوطن العربي الكبير، حتى وصلت إلى غرب إفريقيا وشرقها على السواء. وهي الملحمة التي صورت وقائع العرب القيسية في المدة ما بين منتصف القرنين الرابع والخامس الهجريين، أو إبان الدولة الفاطمية. وتدور وقائعها حول عدد كبير من الأبطال، أبرزهم أربعة انتهت إليهم الرئاسة في القبيلة، وهم: حسن بن سرحان الملقب بالسلطان، ودباب بن غانم، ويدر بن فايد قاضي العرب. أما أشهرهم فهو أبو زيد بن رزق بن نابل الهلالي بطل القبيلة الأسود، ثم ينضم إلى هؤلاء الأربعة أبطال آخرون أبرزهم: (الزنانى خليفة حاكم تونس ورأس قبيلة زناتة من قبائل البربر)، و (الحجاجى حاصر) ملك العراق، و (على أبو الهيجان) حفيد أبي زيد الهلالي، و (زيدان) الزغبى ابن شقيقة أبي زيد، و (يونس بن سرحان) عاشق (السفيرة عزيزة بنت الوهيدى محمد) رأس قبيلة صنهاجة البربرية. أما صاحبة ربيع الشورى ورمز المرأة الجميلة والحكيمة في الملحمة، فهي (الجازية بنت سرحان) صاحبة العقل الراجح والجمال الفائق.

سردية نثرية قصيرة وإلى قصائد شعرية طويلة، تملأ الجزء الأكبر من دلوين السيرة، وهي أقرب الأشكال التي تروى بها السيرة في الوجه البحرى في مصر. وقد تم مؤخراً تجميع أجزاء كثيرة من السيرة بالشكل الذي تروى به في جنوب مصر، وتعتمد - غالباً - على شكل (المريج) المزون، وأصدر هذه السادة، في عدة أجزاء، الشاعر (عبد الرحمن الأبنودى). كما يقوم د. أحمد شمس الدين الحجاجى بالدراسة العلمية

وتنقسم الملحمة إلى عدة أبواب، أو أجزاء أو (دواوين)، أبرزها (الريادة، والتفريية، والأيتام). وتروى هذه السيرة في شهور طويلة، على الربعة عادة، محملة بكل تراكيباتها التاريخية، حتى تفرغت عنها سير محلية أخرى مثل: «عزيزة ويونس»، و «الزنانى خليفة»، و «الجازية الهلالية». وقد تم جمع أجزاء السيرة الهلالية في طبعات شعبية، منذ أواخر للقرن الماضي بعد ظهور المطبعة، وهي السيرة التي تنقسم إلى مادة

لأجزاء كثيرة من السيرة التي تروى في جنوب مصر، ويقوم بجمعها وتحليلها، وأصدرها في أكثر من كتاب.

كانت أولى تجارب استلهم السيرة الهلالية على يدى الشاعر الكبير محمود بريم التونسي (١٨٩٣ - ١٩٦١) عندما كتب أوبريت «عزيرة يونس». وقدمتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى في موسم ١٩٤٤ - ١٩٤٥ من ألحان (زكريا أحمد) وإخراج (فؤاد نشاطي). وتتكون هذه الأوبريت من ثلاثة فصول، حيث تبدأ بقصيدة (الصلاة على النبي) - كما يفعل رواة السيرة عادة باعتبارها نوعاً من شد الانتباه، وهي، هنا، نوع من الاقتحاحية يقدم فيها شخصيات الأوبريت، وهم: (أبو زيد الهلالي، وأبو سعدة الزناتي، ودياب بن غانم، وحسن بن سرحان، ويونس، والجازية، والقاضي بدير، والسفيرة عزيزة، والعلام، وقاضي بلاد المغارب «معن الخطيرى»، و (الطوى بن مالك أجد زعماء الزغابة). وبدأ الفصل الأول في يوم الاحتفال بمأشوراء في قصر الخليفة الفاطمي المستنصر بالله ومعه وزيره (أبو القاسم) اللذان بحارلان فض الاشتباك بين الهلالية والزغابة اللذين يتنازعون؛ لأن (دياب) أطلق مولشيه على مراعى الهلالية وشعميرهم في مغارة بوسط صعيد مصر. ويقترح الوزير دعوتهم على السماط الفاطمي، لينشغلوا بالطعام والشراب، لكنهم يستمرون في التفاخر فيما بينهم بأنسابهم وبغزواتهم ومعاركهم، إلى أن يأتي (رسول) من عند (السعير بن باديس) الصنهاجى حاكم بلاد المغارب، يحمل رسالة يخلع فيها بيعة الخليفة الفاطمي، فيقرر (المستنصر) تأديبه، فيرسل (أبازيد) وأولاد أخيه (يحيى ومرعى ويونس) ليهربوا طريق الغرب قبل غزوه. وتدرأ أحداث الفصل الثاني في قصر (عزيزة) التي ترفض الزواج من (العلام) شقيق (الزناتي) ملك تونس، إلى أن يصل (أبو زيد ويونس) متذكرين في لباس شعراء جوالين، ففجع (عزيزة) في حب (يونس) من أول نظرة، إلى أن يكشف أمر أبي زيد ويونس يتم القبض عليهما، ثم يهرب (أبو زيد) من السجن، تاركاً يونس ترعاء عزيزة، ويبدا الفصل الثالث عند سور تونس، وقد وصلت جيوش الهلالية إلى هناك. واستعد (الزناتي) لحربهم، وتتجج بذات الهلالية في خداع حارس بوابة تونس، ويدخلن المدينة. وبحمافة، يكشف (دياب) (للزناتي) سر دخول نسوة الهلالية فيأسرهن.. ويكشف (دياب)، أيضاً، بوجود (يونس) في قصر (عزيزة).. وحمایتها له، فيذهب (العلام). ويقبض على (يونس) و(عزيزة)، فتدافع (عزيزة) عن عفتها وشرفها حتى لا يصدر أمراً بقتلها على خشبة المحديق، ثم يوافق (الزناتي) أن

يبارز الهلالية (فارس لغارس)، ويلتقى (بدباب) فيقتل (دياب) (الزناتي)، ويتعصر الهلالية، ويتسلطن (دياب) على تونس. ويبدأ (يونس) بقتل (العلام)، ويمنى نفسه بالسعادة والهناء مع (عزيزة) فيأسدر (دياب) بأن تكون (عزيزة) خادمة في قصره، وأن يعمل (يونس) راعياً للبعير، وتكتشف (عزيزة) أنها أخطأت.. إلى أن يأتي (أبو زيد) ورجاله. ويسارع (يونس) بقتل (دياب).

والأوبريت صياغة عامية مصرية (ببرمية) تخالف تفاصيل أحداث السيرة في كثير من الوقائع.. فقد جعل تنافس (الزغابة والهلالية) يدور في مغارة في صعيد مصر الأوسط، وليس في نجد، أو في تونس، كما جاء في الروايات الأصلية المتنوعة. وجعل (يونس) يقتل (العلام ودياب)، وهو ما يحدث في السيرة الأصلية. وتتركز الأوبريت على الجانب الهازل من الأحداث، وعلى الجانب الكوميدي التكمي في سلوك الهلالية والزغابة. بل سلوك المغاربة أيضاً. وقد ركز (بريم) على هذا الجانب في تجسيده للخلافات القبلية فيما يتعلق بطباعهم وسلوكياتهم التي تثير السفيرة، وكذا في قصة عشق (العلام، «لعزيزة» وتدخل (أم العلام) في هذه القصة، واعتمد (بريم) على الحمافة في تصوير حمافة (دياب) أمام (الزناتي)، وهو ما لم يرد في السيرة. وحرص (بريم) على أن تكون نهاية الأوبريت نهاية سعيدة، كما يجب أن تكون نهاية الكوميديا أو (الأورا كوميك)، وحتى لو خالف ذلك تفاصيل ما جاء بالسيرة، فقد جسد مئات من صفحات السرد في السيرة وحولها إلى شكل التشخيص، حائفاً للكثير من التفاصيل، ومغنياً فيها، وخالفاً لوقائع من وحى خياله باعتبارها تنريعات لوقائع هذه السيرة، فقد تجاهل سنوات الجذب والقط السبع في نجد، ودمج تفاصيل (الريادة والتخريبية) في فصلين، وجعل بنهاية (دياب) التي ستقع في نهاية السيرة في (ديوان الأيتام). وركز (بريم) على توظيف الأغنيات الشعبية والفردية والثلاثية باعتبارها جزءاً أساسياً ملتصقاً ببداة الأوبريت، وليس مجرد زخرفة أو تزييناً للأحداث، كما وظف (المريح) الصعدي الذي يسبب إلى الشاعر الشعبي (ابن عروس) في بعض المواقف المأساوية التي سبقت النهاية السعيدة، عند محلة عزيزة ويونس وتمذيب (دياب) لهما، و(المريح) هو أحد الأشكال التي تروى بها السيرة الهلالية في جنوب مصر كما سبق أن قلنا، بالإضافة إلى شكل القصيدة، وما يسمونه بالقصيد (الفردى) وهو أقرب الأشكال الشعبية إلى (القصيدة المدروسة)، أو ما يسمى (بالتنوير) في الشعر الحديث المكتوب بالقصص. واعتمد (بريم) على قاموس الصياغات

يعلم، وتكون هزيمة بنى هلال على يديه، فيستعرفون عليه، وتستقبله قبيلته - التي طردته رضىماً مع أمه - بالكرم والتعظيم الذى يليق ببطل مغوار ويلقب أيضاً بأمة الشريعة. ويستعين (الخليفة) بقبيلة بنى هلال لإخضاع (الخوارج)، على أن تكون أرضهم التي يستولون عليها ملكاً لهم إن انتصروا عليهم، وتكون رضى الحرب ضد (الخوارج) ويقتصر عليهم (أبو زيد)، وكما نرى فإن الجزء الأخير يخالف تماماً وقائع الملحمة وتفصيلاتها، وأن الفيلم يحمل فكرة رجحاً وخطاباً مستخفاً يبرر ويرجع لسلطة أولى الأمر - حتى ولو كانوا بحرمنون القبائل بعضها ضد البعض الآخر - وفي العام الثالث، يقدم المخرج (حسن حلمي) فيلم «الزنانى خليفة، ١٩٤٨، ومن تأليف المخرج أيضاً في حدود التوثيق المكتوب للفيلم دون المعلوم على نسخته الأصلية. والفيلم بطولة المطربة التونسية (سهام رفقي) مع (زوزو نبيل، فولاد جعفر، أحمد البياض، عبدالمعطي خطاب، سناء سموح) ويقدم شخصية (الزنانى خليفة) في صورة رئيس وزراء له زوجة طموح. وبعد وفاة (الوالى) ترى أن يغوى زوجها الولاية فتدبر مكرمة لاغصاف الملك من الأمور الشرعية، فيصافر (خطيبه الأمير) الشابة إلى أمراء المغرب، وتخبرهم بحقيقة الموقف. وتتخذ (الأمير) من المكيدة... حيث تتكشف - في النهاية - خيانة (الزنانى) (للأمير)، وأنه وراء كل هذه المكائد هو وزوجته الطموح والطامعة في السلطة، فيقتضون عليها، إلا أن الزوجة تنكسر. ويقول (الأمير) الشرعى السلطة، ويزوج خطيبته. وهذا الفيلم - كما نرى - بعيد كل البعد عن تفاصيل الملحمة الهلالية، ولا يحمل أى ظل من خلال شخصياتها الرئيسية بل هو أقرب بكثير إلى شخصيات وأحداث مسرحية «ماكبت» (٦ - ١٦٠٥) لشكسبير، وأقرب بكثير إلى الإعداد الدرامى العربى للمصرية.

وبعد ثلاثين عاماً، يلتقى جمهور المسرح بالسيرة الهلالية مرة أخرى على يدى الكاتب المسرحي (يسرى الجدى) في مسرحيته «سيرة بنى هلال، التي قدمها مسرح الطلبة عام ١٩٧٨م، من إخراج (سمير الصغفوري). وكانت قد جرت في النهر خلال تلك الفترة مياه كثيرة؛ إذ ظهر عامل (التراث الشعبى) في النصف الأخير من هذا القرن في مطبقنا العربية؛ لذا فإن نص (بهرم) «عزيزة ويونس»، لم يتأثر بهذا العامل.. بل قدم الشاعر عمله بشكل تلقائى دون تنظير أو أيديولوجية فجاء فناً نقياً أقرب إلى بنابيه التراثية دون أن تشوش عليه نظريات أو أيديولوجيات أو شعارات. وبالطبع، فالتراث عنصر موجود، في الأساس، ضمن مكونات المنطقة

البلاغية في السيرة إلى حد كبير، والذي يتبدى بشكل واضح في صياغة الحوار الذى ولد منه مجموعة من الأغاني الجماعية البارعة والمعبرة والتي تميل إلى الشكل الهائل. وكذا في الأغاني الفردية، كما نجدتها في (المنزلة الفقهية) الساخرة بين القصاصين (بديرن فايد) قاضى الهلالية و (مسح الخطيرى) قاضى السفازية، وهو اللون الذى يحقق مع فن الأوبريت الذى يقوم على الشعر والموسيقى والغناء والرقص والتمثيل، ومن اهتمام كبير بأن تحمل الأوبريت خطاباً فكرياً أو أيديولوجية محددة أو مضموناً سياسياً واضحاً، وإن كانت هذه الأوبريت تشير في النهاية - بوصفها دلالة إيحائية - إلى النبرة الثابتة البعثية، وإلى تلاعب المكالم بشعوب تلك القبائل العربية.

ويبدو أن أوبريت (بهرم) قد فححت عيون (السيدما المصرية) في الأربعينيات على (ملحمة الهلالية)، فنهلت منها، جرياً وراء المغامرات والأحداث المثيرة التي تهدف إلى التسلية والترفيه؛ لأنها عبرت فوق أحداثها عبراً سطوحاً دون بحث عن دلالة أو تكريس لخطاب، وتفرقت عليها «سيرة عنترة، التي تحدت حولها المعالجات السينمائية في أكثر من خمسة أفلام، وكلها تسعى وراء المغامرات والإثارة والتسلية، فيما عدا فيلم صلاح أبو سيف «مغامرات عنترة وعيلة، ١٩٤٨ - الذى تناول فيه الانشقاق العربى والثور اليهودى المغرب فى خلق هذا الانشقاق، فالفيلم يتناول قضية معاصرة، ويتجاوب مع واقعنا الراهن، ويولكب حرب فلسطين التي اندلعت حينذاك. وعن (الهلالية)، يقدم المخرج عز الدين ذو الفقار فيلم «أبو زيد الهلالي، ١٩٤٧، لكن لم يتم العثور على اسم مؤلفه؛ نظراً لضباب نسخة الفيلم الأصلية حتى الآن، وإن كان من الثابت أن المخرج هو الذى كتب السيناريو، وقام بطولته (سراج مطر) - الذى سبق أن قام بدور عنترة البطل الأسود في فيلم نيازى مصطفى، عنترة وعيلة، ١٩٤٥ - ويشاركه (سراج منير) في بطولة «أبو زيد الهلالي، (فاتن حمامة، وأحمد الهم، وأمينة شريف). وهو الفيلم الذى يتتبع ميلاد (أبي زيد) ببشرة سوداء فترسى أمه (خضرة للشريفة) بالزنا، ويجعلها الفيلم تهرب إلى قبيلة بنى الزحلان (وأبهرهم فصل بن بيسم) وهو ما يخالف الملحمة الشعبية، لأن خضرة الشريفة لم تهرب، لكنها طردت من قبيلة بنى هلال، وانجبت إلى بيت أبيها فى مكة، لكنها، أثناء الطريق، تخشى أن تعود مجلدة بالمار، فتفضل أن تخفى في صياغة بنى زحلان مع ولدها الأسود، إلى أن يشب عن الطوق، وتتشأ حرب طاحنة بين بنى هلال وبنى الزحلان، فيحارب الابن أباه دون أن

الثغافية، لكنه حول في فترة ما، ولا يزال إلى أداة سياسية باعتبارها رد فعل على ما خلفه الأيديولوجية من إحباطات، بل استخلفه لخدمة أهدافها السياسية المتنافضة، حيث تنكسر لجانب ما أحياناً وتحتضن جانباً آخر في أحيان أخرى. ومن الملاحظ أنه منذ الستينيات ركزت الأنظمة للحكومية الشمرلية التي حكمت المنطقة على المسرح باعتبارها أداة مؤثرة على الجمهور، لكنها حرمت الحرية التي يمكن أن يلمو فيها، لينضج بشكل طبعي، إذ أروا المسرح لخدمة أهدافهم في الترويج والتبرير لشعاراتهم القهرية، فوضعوا على عاتق المسرح مهمة سياسية انقلابية لا طاقة له بها، وملطه قسراً من حرية الكشف والتجريب، لأن المسرح فن متحرك أساساً، وهو فن يحقق وجوده بالمناقشات الإنسانية. وفي تلك الفترة وما بعدها حتى الآن، كثرت الدعوات إلى صيغة مسرحية عربية (توفيق الحكيم - يوسف إدريس - علي الراعي - عبدالكريم برشيد) وغيرهم من خلال استلهم التراث باعتباره مادة مسرحية. والاستفادة من حيث الشكل والبناء من فنون الفرجة الشعبية توصلنا إلى لغة مسرحية تحول المسرح من طابعة النروي القديم، ليصبح احتفالاً شعبياً مفتوحاً في مكان عام. وفي تلك الفترة، نجد صيغتين أخرجهما التاريخ من سياق التراث، وأدخلوه إلى الزمن المسرحي الجديد كما فعل (سعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد ويسرى الجندى) وغيرهم، فقد حاول (نوس) مثلاً تسخير التراث. وحاول (برشيد) اختيار الشكل الملائم من التراث ليطه تاطلاً بخطابات معاصرة. أما (يسرى الجندى)، فقد حاول توظيف تقنية (التجريب) لمفهوميها (البريختي) في مسرحيته «سورة بني هلال»، مما يجعلنا نؤكد أن التراث لم يبق حياً حتى الآن، إلا لأنه يملك مقومات الحياة التي تجعل الإنسان المعاصر متجاوزاً معه، وتكثف حياة التراث على رؤية الإنسان المعاصر له. وهل هي رؤية ديناميكية أم جامدة أم رؤية تقنية تقدمية. فالتراث هو نحن كما نريد ونبغى، وليس كما نحن الآن، وقبل أن نتعرض لمسرحية (يسرى الجندى) «سورة بني هلال، نجد كتاباً يأخذون التراث كما هو باعتباره مادة خام، كما فعل (شوقي عبدالحكيم) في «ملك عجوز» وغيرها، محافظاً على معنى هذه المادة ومبناها أو مختصراً في هذا المعنى للإبقاء على المعنى الموروث، وهناك من يريد أن يوفق بين المكتسبات الغربية وبين الموروث العربي، لكن هناك أيضاً من يريد إعادة تقديم هذا التراث بقرارة جديدة وعقلية جديدة، ورؤية تهدف إلى تحديث التراث، أي جعله متكلاً بدلالات معاصرة، تتكلم مع ذوق الإنسان العربي المعاصر.

في مسرحية «سورة بني هلال، يختزل (يسرى الجندى) أحداث السيرة التي تروى في آلاف الصفحات ليظهرها بمذبة كبرى يقتل فيها الأبطال بعضهم البعض، حتى يغدا عن آخرهم، فيخمد (أبا زيد، ودياب، والسلطان حسن، والقاضي بدر ابن قاي، والحاجرة بنت سرحان، ويحيى ومريم ويونس، وسعدة بنت الزناتي، والزناتي خليفة، وعالية زوجة أبي زيد). وقد صاغها بلغة عربية فصحي، تنسم بشاعرية فضفاضة. وفي لوحات مختلطة. وقد قدمت هذه المسرحية بمهجين مختلفين في النظر إلى التراث؛ إذ ابتعد المخرج (سمير المصطفى) عند تقديمها عام ١٩٧٨ عن روح السيرة الشعبية، وسامها «أبو زيد الهلالي سلامة، وحاول فيها، كما يقول: «مصلحة ملتقى المسرح العربي» ١٩٩٤ - العدد الأول - ص ١٩، إعادة النظر في شكل الموروث النكري والتفتي للعتبة العربية المصالمة جداً لكنها تتحدث دوماً عن الغزو ولا تغزو، تلك العتلة السطحية في الواقع، المتحصنة في مجالسها. يمكن يكون هذا هو سبب من أسباب (الكريكة) العربية، وسبب من أسباب التراجع الذي نعيشه، فكلاً في لهم عرب، .. لكنه في الحقيقة حول المسرحية إلى هزلية، وصيغ بعض الأجزاء بصيغة (الجرنيسك) أي الهلوة اللاراقصية الغربية في تركيبها، وتدل على خيال مشطوط. وبذا، فقد العرض الدوازن، لأنه لم يحافظ على جلال وقائع الملحمة. ولم يبين مطلقاً الفكرية فجاءت مسخاً، وبعد سبع سنوات، يقدم النص نفسه المخرج (عبد الرحمن الشافعي) في وكالة النروي عام ١٩٨٥ وبرؤية مخالفة، إذ حاول استخدام دراما السيرة ومؤديها (الراوى الشعبى) في سياق فعل خشبة مسرح كلاسيكي وتجريبي في آن واحد. رغم أن دراما السيرة لها سياقها ودراما المحاكاة - حتى ولو كانت بريختية وذات كورس بريختي - لها سياقها المختلف، فكان العرض أقرب إلى جماليات السيرة الهلالية، وأقرب إلى خطاب المؤلف ومسؤوله في القبلية العربية وتناقضاتها التي أوصلتنا إلى حالة من التقابل المتبادل. وأسطاع المخرج توظيف الفراغ المسرحي التاريخي الساحر في وكالة النروي توظيفاً بارعاً جعل لهذا العرض جلالاً خاصاً، وبدا توظيفه لشعراء الزبابة - رواة السيرة الهلالية - ملتصقاً ببناء النص، وليس قشرة خارجية تزينة وتزخرقه، وإن بدا أحياناً مجرد تعليق سردى على مشهد تشخيصى يقوم على الفعل. وحاول أن يمزج مابين السيرة الشعبية للفتوة والثقافية والنص المكتوب بالثقة القصصى مزجاً متناغماً لا تذلل فيه. لكنه عندما انتقل بالعرض إلى مسرح السامر فقد للفحصاء المسرحي للتاريخي للخلاب بما يتميز به من

خصوصية وجماليات للكشف أن هذا المنهج اعتمد على البهرجة والفرغانية الفولكلورية أكثر من أي شيء آخر.

وبعد تسع سنوات بميد الصخرج نفسه (عبد الرحمن الشافعي) تقدم هذا النص في المسرح الحديث عام ١٩٩٤ بخوان (أيلة بنى هلال)، ويقدم في العام نفسه في (الملتقى الأول للمسرح العربي)، وفاز مؤلفه بجائزة أفضل نص مسرحي في الملتقى، لكن العرض الأخير افتقد للكثير من جماليات العرض الذي قدم في وكالة الغوري. نظراً للأخطاء الخاصة باختيار طاقم الممثلين، وإلى الحذف والإضافة في تفاصيل النص الملحمي، الذي يعتمد على التطبيق وكسر الحائط الرابع بين خشبة المسرح والمشفرج. ولؤلف، هذا، ومنذ إنشائه (١٩٧٨) قد سمح لنفسه أن يغير في تفاصيل أحداث السيرة وروايتها التي يعتمد روايتها في جنوب مصر وشمالها، وكذا في أنحاء الوطن العربي كافة؛ حيث تخطف التفاصيل وتعدد ملامح الشخصيات وتبنيان، فهو - هذا - قد جعل (دياب) يقتل الجازية وأبا زيد، وهو ما لم يرد في الروايات التي وصلتني على الأثر، وجعل (مرعي) يقتل (دياب) .. وهو ما يخالف .. أيضاً - روايات السيرة التي تروى العكس تماماً .. وهي أن (دياب) هو الذي قتل (مرعي) عندما حاول النذر لمقتل أخيه (السلطان حسن) الذي قتله (دياب) كما جاء في «ديوان الأديب» آخر أجزاء «السيرة الهلالية». وقد حاول الصخرج - في ذلك العرض الأخير - أن يربط ما بين النص الشافعي (الجدوي)؛ الذي يروي فقرات قصيرة مبسرة منه (الراوي الشعبي - شاعر الرماية)، بصياغة ولهجة جنوب الصعيد وبين النص الذي أجرى عليه مؤلفه بعض التعديلات، والمكتوب باللغة العربية الفصحى، والذي يضم بين جناحيه اختصاراً موجزاً لأحداث السيرة الهلالية ذات الآلاف من الصفحات. ولم تكف المؤلف والصخرج - في هذه المرة - بتقنيات (راوي السيرة) على وقائع النص المسرحي المنشور، بل أضاف المؤلف إلى النص والعرض (أربعة رواة) شخصيون ويعتقون على تفاصيل الأحداث، ويقدمون الشخصيات، كل ذلك بلغة عامية دراجة، وقد اختار المؤلف (المقتلة الأخيرة) - كما يقول في (نشرة العرض المسرحي الأخير عام ١٩٩٤) - : «لكن نهاية لعمله.. كي يقر أن هؤلاء لا يستحقون البقاء، وهو يرى أن تلك الفكرة كانت مجرد ذريعة عندما كتب النص عام ١٩٧٨، ثم صارت حقيقة فيقول: «إن كل العرب الآن على أعصاب الجحيم في لحظة الحساب، وخلفهم حصاد الهشيم.. الأمال الفارقة، والقتل، والقتال.. إلى أن يتصالح في النهاية: «هل هو القتل حيث لا وزن ولا

قيمة ولا وجه ولا ملامح.. لا صوت... ولا مكان) .. لكنه يقدم خطاباً هنا في إطار مباشر، وفي لغة لا تخلو من اللزجة أحياناً... معتمداً على تطبيق المقتنين الأربعة باللغة العامية - والذين تدور في حبلتهم كل الأحداث... تلك الأحداث التي تومض بسرعة وبشكل خاطف ثم تختفي، وهو ما أثر كثيراً على دور الراوي الشعبي الذي تصور أنه قد تم توجيهه في هذا الزحام، وأراه مكبلاً بفقرات قصيرة، ذات فعالية محدودة، لأن هناك ازدواجاً بين دوره ودور الرواة الأربعة.. كذلك تغلب الجانب السماعي على الجانب المرئي الذي غلبت عليه الألوان اللامعة البراقة في نوع من الفوغائية الفولكلورية.. في إطار ديكور أهتم بالزخرفة اللونية، (ومرتفات) تشكولية ذات مسطحات.. في الوسط حلبة - الرواة الأربعة - التي تدور فيها معظم الأحداث وإلى اليمين حلبة شقيقة لرواة السيرة للشعبية، ومن المستوى الأعلى يأتي الملوك والفرسان. وكذا قلعة الزناني خليعة تسورها دروع الجند (القتلى العدد) .. ومن هنا المسحور، يأتي (أبو زيد) و(دياب). ويقف خلفاً (السلطان حسن) الذي يؤكد باستمرار أنه السلطان. ومن هنا - أيضاً - تأتي (الجازية، وسعدى، والسلام، ومرعي، وعالية زوجة أبي زيد وشقيقة دياب!!) بينما نجد في السيرة أن (عالية) هي إحدى زوجات (أبي زيد) وهي (عالية القويطة) بنت الملك جابر القويطة والتي تزوجها بحيلة للصندوق وبمساعدة ابن أخيه (زيدان). وفي هذا العرض، ترتدى جميع الشخصيات الملابس التاريخية فيما عدا رواة السيرة. والرواة المصارعون الأربعة الذين يرتدون ملابس أقرب إلى ملابس البهلوانات في السيرك، وكأننا نعود إلى (الجروتمك) في عرض (العصفوري) عام ١٩٧٨ - وتكمل الصورة (باكسوار) تغلب عليه أدوات الحرب القديمة من سهام ورمح وطبوس... ويظل الغلط ما بين رواة المسرحية المحدثين ورواة السيرة الشعبية بحثل المساحة الأكبر من العرض.. ليحجبوا بذلك النص الدرامي المكتوب، وبدلاً من ذلك يقوم الرواة الأربعة - بالعامية - بالحكي عن شخصية ما.. ثم يقومون في اللحظة التالية بحوسبها والتحدث بلسانها دون أن يرتدوا قناعاً أو يغيروا من ملابسهم أو مكانهم وهو أسلوب أصفى نوعاً من السكونية على ذلك العرض... رغم أن النص مليء بالمشاهد للدرامية السريعة والحية ومشحون بشئ انفعالات الأطفال... فالنص ذو بناء درامي محكم ويكفي أن مؤلفه استطاع أن يخلص من بين آلاف الصفحات والوقائع بحبكة درامية متماسكة ذات شكل بريختي... تربطها لغة عربية فصحى جزيلة...

الشعبي) في سياق فعل خشبة كلاسيكي وتعبري في آن: ادراما السيرة لها سياقها وجمهورها، وادراما المحاكاة لها سياقها وجمهورها، ولكن هذا لا يمنع من تفاعلها إذا كان للتلقي بعين اللقائين، ولكن المشكلة تكمن في فترة العرض على صنع النسق الفكري والتلصق الذي يجمعهما... وعن تجريبي متفجراً فقد كان الحال المسرحي المرتبط بالزراوى الشعبي فعلاً، رغم انتزاعه من سياقه وجمهوره ونجح العرض في توظيفه، ولكن، في الوقت نفسه، كان خط التواصل ينقطع في اللحظات التي يتم فيها الانتقال من أسلوب إلى آخر.. خاصة أن المخرج أراد جمع كل شيء في مشاهد مسرحية متفرقة، كان كل منها يشرى على الآخر ولا يتفاعل معه. وقد استخدم النص اللفظي كذلك ثلاثة مستويات لغوية، هي: الشعر الشعبي، والعامية اليومية، والفصحى. وكان للزراوى بينهما عملية شاقة في التلقى... ولكن في النهاية، فإن العرض قد قدم تجربة للزراوى الشعبي، أثبت فيها أنه يمكنه أن يتسبد خشبة مسرحية ويتكيف معها حتى ولو كانت من ثقافة أخرى وأمام جمهور يتأمل ولا يشاركه أداء النص... كما تعود هذا الزراوى...».

ونود أن نشير هنا إلى أن المسرح المتحول قدم عرضاً في نهاية عام ١٩٨٣ بطوان «الجازية»، تأليف محمد سعيد وإخراج: جمال الشيخ، وقد يجازر إلى الأذهن عند قراءة عنوان المسرحية شخصية «الجازية» الهلالية صاحبة الشورى بين رؤوس القبيلة، كذا قد يذكرنا العنوان (بجازية الساقية)، وهي رأس الساقية ذات اللزراوين الممتدتين، ويركب فيها العمود (الهودية) التي يعلق بها الحيوان الذي يدور مع دوران الساقية.. لكن (الجازية) هنا هي هذه المسرحية تمثل (إيزيس) في الديانة الفرعونية الشعبية القديمة.. التي نلتفت عودة (لوزوريس) وأبنها (حورس) لينتقم من إله الشر، وقد رصع المؤلف مسرحيته ببعض الحكم والأمثال والأغنيات الشعبية التي هي أبعد ما تكون عن السيرة الهلالية.

وكان كاتب هذه السطور قد استوحى أعمالاً مسرحية من السيرة الهلالية في وقت مبكر، إذ بدأ بمسرحية من فصل واحد بطوان «غريب في بلبيس» ما بين ١٩٦٥ - ١٩٦٦، والتي لم يتح لها النشر إلا عام ١٩٨١، ضمن المجموعة المسرحية «شجر الصفصاف» الصادرة عن هيئة الكتاب سلسلة (مسرحيات عربية). وفي هذا النص، كان يحاول العثور على لغة مسرحية جديدة من خلال الموروث الشعبي، فقد حاول في هذا النص أن يعثر على لغة مولودة من بطن قاموس السيرة الهلالية للتوى والتي هي ما بين الفصحى والعامية

ويطلق الناقد (حسن عطية) على تجربة (المصغرى) عام ١٩٧٨، وتجربة (الشافعي) عام ١٩٨٥، (مجلة «الفنون» مارس ١٩٨٦) بقوله: «داخل هذه السيفه (السامرية) قدمت «السيرة الهلالية»، في عرضها الثاني داخل صحن وكالة الغوري ومن إخراج عبد الرحمن الشافعي بعد أن قدمت في أول عرض لها على مسرح الطلبة ببداية التقليدي ليستدعي المغوار (أبو زيد الهلالي سلامة) بكلماته المتوارثة. وبصياغته الدرامية الجديدة، فالعرض وجدل جديدة من كلمات الراوى المحفوظة عبر الأجيال، والمجهولة المؤلف، والتي تصبغ بطلها بشكل ملحى الكوين. وصياغة (يسرى الجندى) للدرامية معلومة المؤلف المعاصر لنا ولهمومنا. والتي تصبغ بطلها بشكل تراجمي للفن، مما يخلق تاوراً فكرياً وجمايلاً على القيمة بين ملمعية تكوين البطل وتراجمية فله، وبين ملامح البطل كشخصية مسرحية وملامحه كشخصية تراثية مسندة في وجدان الجماعة الشعبية وبين الواقع (المسرحي) الذي تصارعه الشخصية أماماً، والواقع (التراثي) المتكونة ملامحه في العقيدة الجمعية، والواقع (الحيثي) الذي نصارعه نحن الآن، أما في الصيغة (السامرية) فيقف (أبو زيد) أماماً بطلاً ملحى الكوين، يجمع داخله (لا ذاتية) البطل الأسطوري المندمج في روح الجماعة والمترسم دائماً في وجدانها (ثانية) البطل التراجمي المنفصل بخصائصه المتفرقة عن تلك الروح الجمعية، والمندمج بإرثانه - وحده - لمصارعة العالم. (والهلالي سلامة) لا يكتصر بقوى خارقة، وإن لم بلغ العرض دورها، دور النبوة الغيبية في مسيرة البطل، ولا يهزم لخطأ إنساني فيه، وإن لم بلغ النص ذلك، بل كان سعيه دائماً لعقبة حركته وربط فله بإرادته وسقوطه بإمكانياته الفردية. ومع ذلك فهو صانع بطولات تصبو إليها الجماعة الشعبية، ويتهى إلى تقرير أن الصيغة للسامرية عبر تباريها عامة وعبر (الهلالية) - بوجه خاص - إنما تعيد للمبدع العربي من عالم الثقافة الغربية التي تعرف عبرها على (فن المسرح)... إلى أرض الواقع، حيث ضرورة التوجه لجمهوره بأقرب الوسائل الموصلة إليها، تسعى منه نحو (التراث) لاتحاداً في محرابه، ويحدث عن بطور درامية ويستبدتها في أرض غير مهيوته لها، وإنما لإعادة النظر في ذلك التراث والبحث عما يمكن أن تمتد به داخل (التصل) الثقافي لهويتنا القومية.

بينما يعلق الناقد (حازم شحاته) على عرض (الشافعي) ١٩٩٤ متسائلاً (في العدد الرابع من مجلة ملقى القاهرة العالمية لعروض المسرح العربي الأول من ١٥ - ٢٤ ديسمبر ١٩٩٤) هل يمكن استخدام دراما السيرة ومزيجها (الزراوى



الفصحى والعامية دون الدخول في تنوع اللهجات ولختلافها، حيث كان مقياسه الأساس هو اقترابها من الفصحى وقواعدها أو ابتعادها، ودون تشكيل أو إعراب، لتصبح لغة خاصة متميزة ومختلفة عن لغة الحياة اليومية المتهككة أو الفصحى المستقرة أو فصلى الصحافة المبسطة، أو اللهجات البدوية والشامية والمغاربية المختلفة لتصبح لغة ذات خصائص احتفالية أو طقوسية تميزها عن لهجات الحياة اليومية. وتدرج أحداث هذه المسرحية حول واقعة نزول (أبي زيد وأولاد أخوته) مدينة بلبس - المدخل الشرقي لمصر في سبيلهم لريادة طريق تونس، ومعاناتهم في البحث عن طعام، وهي الواقعة التي انتشرت أبيات السيرة حولها «فتنا على بلبس وبما جرى لنا... بلد تبوع العيش بالميزان.. فتنا على بلبس وبما جرى لنا، بلد تبوع النش بالفتجان»، ويحتول (أبو زيد) في هذا النص إلى ما يشبه شخصية (دون كيشوت) الباحث عن بيارزه، وعن تقاليد الفروسية والشهامة والبرودة فلا سوى الخوف والجهن فيعلم نفسه طوعاً - باعتباره سجيناً - لمسكر الوالى.. ومن هذا النص، يبدأ كاتب هذه السطور في بداية السبعينيات، فيقدم مرة أخرى «أبو زيد فارس بنى هلال غريب في بلبس، واللى لم يتم نشرها في سلسلة (مسرحيات عربية) إلا في عام ١٩٨٧ - لكنها قدمت على خشبة مسرح السامر عام ١٩٨٣ ثم قدمت بعد ذلك عدة مرات حتى في بلبس نفسها - حيث تحولت إلى نص من ثلاثة فصول والنص الجديد صياغة مختلفة لموقع الأحداث نفسه، وتطور موضوعها حيث تتعرض لمعنى البطولة، وحمرة البطل الفارس وتمزقه ما بين هذا الذي خرج من أجله وهو إنقاذ قبيلته في نجد من الجفاف والتحط وبين مواجهة محنة القهر التي يتعرض لها أبناء بلاد عربي آخر، والسعى إلى إعادة حاكم عادل إلى مكانه ذلك الذي اغتصب عرشه الزناتي (خليفة)، وتكتشف أن فروسية (أبي زيد) قامت على النخرة القبلية الضيقة المسجودة. فلا خلاص إذن للشعب العربي إلا بأبطال يؤمنون بالخالص الجماعي تفرزه من هذا الشعب.

وفي عام ١٩٩٢، يشارك كاتب هذه السطور من خلال مسرح الطلبة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بعرض (تدريعات هلاية) قام بإخراجه (د. عبد الرحمن عزنوس). وهو عرض يعتمد على السيتوجرافيا، وهو عبارة عن بانوراما لتفريجه بنى هلال، للإفراج عن محابيسهم (يحيى ومرعى ويونس) في سجن تونس، حتى يصلوا إلى هناك، ويلتقوا (بالزناتي) ويقتله (دياب)، ويسدولوا على تونس. وتختلف لغة هذا العرض التي قدمت للجمهور عن

اللغة التي توصل إليها كاتب هذه السطور في أعماله السابقة، وفي مصاغاً بأسلوبه نفسه، وإن لم يقدم للجمهور؛ نظراً لأن المخرج تدخل في صياغة حوار النص المعروف، وحول التسليم التفرغ الخاص به إلى تسليم لغوي مخالف، يعتمد على تلاحق الكلمات بتفهم سريع الدفقات للألفاظ، وهو ما يبتعد كثيراً عن روح السيرة الهلالية والبحث عن لغة خاصة مشتقة من قاموسها، ومازال النص الأصلي لما نشر بعد.

وفي عام ١٩٩٣، قدم كاتب هذه السطور مسرحية «الجازية الهلالية» في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي من خلال فرقة فلاحين المصورة التابعة لفرق الثقافة الجماهيرية، ومن إخراج إبراهيم الفو، معتمداً فيها على وقائع خاتمة السيرة الهلالية في (ديوان الأيتام) وعلى كتاب الباحث التونسي (عبد الرحمن قيفة) «الجازية الهلالية»، الذي جمع فيه جانباً كبيراً من الرواية التونسية عن شخصية (الجازية)، ويبرز في هذه المسرحية دور «الجازية بنت سرحان» في جمع شمل القبائل الهلالية، وتحول رغبتها في الانتقام من (دياب) زعيم الزغابة الذي نكل ببنى هلال وعلقهم على المشانق بعد أن قتل شقيقها (السلطان حسن بن سرحان) إلى مواجهة كارثة الغزو الأجنبي.

وفي نهاية عام ١٩٩٥، ولدت - لدى كاتب هذه السطور - فكرة ورشة تأليف مسرحي حول موضوع جديد من السيرة الهلالية من خلال الحوار مع المخرج والكاتب المسرحي والشاعر والممثل الشاب ياسين الضوى الذي قدم تباريه الأولى مؤخرًا في الإخراج والتمثيل والأشعار والتأليف المسرحي في مسرح الثقافة الجماهيرية حين قرأ نص «عزيزة» عن قصة غرام عزيزة ويونس الشهيرة في السيرة الهلالية. والذي اعتمد فيه كاتب هذه السطور على كتاب (الريادة البهية) أحد أجزاء السيرة، وكذا الروايات المختلفة الشفاهية والمكتوبة في شمال مصر وجنوبها لقصة حب عزيزة ويونس.. خاصة الجزء الأول من موال (عزيزة ويونس) الذي يشهد بعض الممثلين في منطقة القيوم وجمعه للكاتب (شوقي عبد الحكيم)، ونشر في مجلة «الهلال» عدد مايو ١٩٩٨ - حيث تكونت من كل هذه المواد الخام الحكمة والأحداث وبناء المشاهد والشخصيات والوصول إلى المضمون، ويشارك الكاتب والمخرج (ياسين الضوى) في إعادة صياغة لغة الحوار للمسرحية أصلاً - بالمنهج الذي وصل إليه كاتب هذه السطور - من باطن قاموس السيرة الهلالية ومروال عزيزة ويونس في القيوم لتصبح للصياغة اللغوية أقرب إلى لهجة (الصعيد الجواني) وما يزينها من بعض (الرميمات)... مصوغة على

فى سبتمبر ١٩٩٦ تجربة [مختبر موال المسرحى] وهى كما أسماها مؤلفها ومخرجها (غنام غنام) [الفرجة المسرحية... كأنك يا أبو زيد]، وتقوم على سرد شذرات من وقائع الملحمة الهلالية وتشخيصها مستخدماً التعليق الغنائى والموسيقى، فيعرض لطرد (خضرة الشريفة)، ومولودها الأسود (أبو زيد) على يدى أبيه (رزق بن نائل) من نجوع قبيلة بنى هلال بعد أن ينكر أبوته لأنه أسود، ويتهمها بالزنا، ولجوء خضرة إلى (الملك الزحلان) الذى يرى الطفل أبازيد حتى يشب عن الطوق، ويصبح فارس مملكته جميعها من الغزاة الطامعين حتى يأتيه أبوه وقيبلته طامعين فيحاربه، ويهزمه.. ثم ينتقل العرض إلى قصة ريادة طريق يونس (الريادة)، بعد أن أصاب القحط نجد أرض الهلالية، ثم العودة فى رحلة بنى هلال لغزو تونس، وهزيمة الزناتى ملك تونس على يد (دياب)، أى للرحلة والغريبة والصراع بين (دياب) و (السلطان حسن) و(الجازية بنت سرحان) و (أبى زيد).. فيقتل (دياب) (حسن وأبازيد)، كما ورد فى العرض، بالإضافة إلى قصة حب (سعدى ومرعى)، وكيف يقتل (دياب) (سعدى) بعد أن رفضت أن تكون ملكاً له.. إلى أن يقتل مرعى دياب...

والعرض مجسد بأسلوب قيام الممثل أو الممثلة بأكثر من دور، فيما عدا من يقوم بدور أبى زيد الهلالي هو مؤلف العرض ومخرجه ويميل العرض إلى التهمك على وقائع السيرة والسخرية منها بالإضافة إلى أن كثيراً من الوقائع لا تتفق مع ما جاء فى السيرة مثلاً: صحبة (مرعى ويونس) لخالهم (أبى زيد) فى ريادة طريق تونس، رغم أنهم كانوا ثلاثة.. كما تروى السيرة (يحيى ومرعى ويونس).. كما خلط العرض بين (عالية المقيلة)، وجعلها عالية بنت (الملك الزحلان)، وجعل بينها وبين (الجازية بنت سرحان) غيرة وكرامية دون مبرر، وتجاهل العرض الكثير من التفاصيل مثل مكان وزمان وجود (الجازية)، أثناء اتخاذ قرار الرحيل إلى تونس، وغيرها كثير.. وقد مال العرض إلى مخاطبة للجمهور لكسر حائط الإيهام ببعض التعليقات الهازلة المعاصرة، وخلت أدوات الفرجة الشعبية من موسيقى وغناء وأساليب التشخيص والتمثيل، وطرز الزخرف والاكسوار، ووضع الفرقة الموسيقية فوق خشية المسرح ودور أعضائها فى التشخيص، وهى العناصر التى تشكل قواماً أساسياً فى منهج (مختبر موال المسرحى) الذى استفاد كثيراً من المسرح الملحمى ومظهره (برنولد بريخت).. لكن يظل العرض أقرب إلى أسلوب المخرج

منوال مريعات (ابن عروس)، مع قليل من الخلط باللهجة البدوية، على أساس أن (ياسين) سوف يقوم بإخراجها فى قصر ثقافة كوم امبو بأسوان، وعندما عرض النص على لجنة قراءة النصوص بالثقافة الجماهيرية، تم إيداع بعض الملاحظات حول مراجعة مواقف بعض الشخصيات والإشارة إلى تبرير جانب من سلوكياتهم، فكانت مشاركة إيجابية من اللجنة تم على منوالها قليل من سطور الإضافة المضمنة.

ومن السيرة الهلالية، أيضاً استلهم الكاتب المسرحى (السيد حافظ) مسرحية «أبو زيد الهلالي» للأطفال عام ١٩٨٥ - ولتى تم عرضها فى الكويت فى العام نفسه من إخراج (محمد سالم) فى عرض حفل بالأغاني والاستعراضات، وشارك فيه نجوم المسرح الكويتي، وقد نشر هذا النص، للمرة الأولى، فى لبنان عام ١٩٨٧ - ثم أعيد نشره بالقاهرة عام ١٩٩٤ فى سلسلة (أدب الأطفال) التى تصدر عن الهيئة العامة للكتاب مزيماً بالصور.. وتدور أحداث هذه المسرحية حول خروج قبائل بنى هلال من صحراء نجد بحثاً عن الماء والكأ.. وإبراز أحوال الجزيرة العربية، وما كان يصيبها من قحط وجفاف قبل ظهور النفط، وإبراز شخصيات هذه المسرحية (أبو زيد ودياب)، أما (يحيى ومرعى ويونس)، فهم شخصيات ثانوية ويكشف هذا النص - فى مشاهد قصيرة - حالة الزoen والفقر التى كانت عليها القبائل العربية ويحمل النص خطاباً معاصراً واضحاً وإسقاطاً سياسياً.. على مستوى الأطفال.. حول المقارنة بين حال شعب الجزيرة العربية الذى كان فقيراً فى الماضى، ثم أصابه الذراء فى الحاضر بعد ظهور النفط وأن الشعب الحالى الذى لم يكن بهذا الشكل فى الماضى.. وأن الآباء والأجداد لم يولدوا وفى فهم ملققة من ذهب.. كما هو حال أطفال اليوم فى دول الخليج..

وفى تونس، ساهم الكاتب الراحل (الطاهر قيققة) مع والده (عبد الرحمن قيققة) - أبرز دارسى السيرة الهلالية فى تونس، فى التعريف بكنوز هذه السيرة، وكتب (محمد المزيوقى) مسرحية «الجازية الهلالية» عام ١٩٩٠، وقدمها المسرح هناك عام ١٩٩٠، ونشر النص مرتين الأولى عام ١٩٩٠ والثانية عام ١٩٩٣، لكن لم يصلنا نصها المنشور حتى الآن، حتى يسمى تناولها بالتحليل والدراسة... ولربما كانت السيرة الهلالية مصدر إلهام لكاتب آخرين لم تصلنا أعمالهم ومطلوب البحث عنهم أو إعادة اكتشافهم، ولذا أتصور أنها ستظل منبعاً ثرياً لا يضب معينه لكثير من الأعمال المسرحية فى المستقبل..

وهو ما قد تحقق سريعاً، إذ لم يمض وقت طويل على هذه الكلمات إلا وظهرت فى مهرجان المسرح التجريبي هذا العام

والشفقة، وأتصور أن هذا العرض قد سلب ملحمة الهلالية جمالها وجلالها، وحولها إلى فرجة مسرحية هزلية لاتعمل خطاباً، وإن كان يكمن في تلك الفرجة المتعة والتسلية، وربما الموائمة؛ لأنها قامت بشكل السمر في إطار معادل مرئي وسمعي ممتع، ولكن على حساب تعامله مع السيرة الهلالية ووقائع الملحمة من السطح، حيث لم يغص في الأعماق، وتوقف عند الشكل الذي أصبح كلاسيكياً، وهو السرد الشخصي والذي لم يعد فيه مجال للتجريب.

(سمير الصغوري) في تقديمه لنص السيرة، وساماً (أبو زيد الهلالي سلامة)، عن نص «سيرة بني هلال» لوسرى الجندى، وهو الأسلوب الذي يلمس أي نص بلمسة هزلية .. ناظراً إلى السيرة في تعال لا مبرر له، وخالفاً خطأ محلاً بوقائع السيرة، مما قد يظهر ضحكات البعض في كثير من المواقف المأساوية، حتى ولو كان ملهج العرض يقوم على [التجريب] الذي يدعو إلى التأمل والجدل، ويجنب فكرة (اللتطهير) الأرسطي التقليدي التي تقوم على إثارة عاطفتي الخوف



# لغة وبنية السيرة الملالية

تأليف: دانوتا ماديسكا  
ترجمة: محمد عبد الرحمن الجندي

وقد شكلت الحكايات البدوية القديمة النواة للسير الشعبية الأولى، وأضيفت إليها، فيما بعد، ظلال الحياة الحضرية في القرون الوسطى.. وتتم تلك السير عن معرفة أفضل بالحقب الأولى، وتتضح فيها روح الغروسية البدوية الأصيلة، بالإضافة إلى أنفاظها التي تعبر بوضوح عن الأخلاق الإسلامية متجلية في أخلاق أبطالها. وتتميز تلك الأعمال بواقعية كبيرة، فلا تظهر العناصر الأسطورية إلا فيما ندر.. يجتاز أبطالها تجاربهم سالمين، ويرجع ذلك إلى شجاعتهم، لكن الفصل الأول يعود إلى إيمانهم الذي يعضد من قوتهم.. والبطل الرئيسي، الذي تمتدحه السيرة، دائماً ما يكون شيخ القبيلة.

يبدأ عالم الحكايات الخيالية بكل ما يصحبه من أفكار وتيمات، مستوحاة من ألف ليلة وليلة في السيادة على السير الشعبية التي ظهرت في عصر المماليك وما تلاه، وغالباً ما تمثل شخصية البطل بحاكم من القرون الوسطى أو لص ماهر، ويطرأ على معيار القيم الأخلاقية تغير أيضاً، فيستبدل امتداح الشجاعة والقوة البدنية بالذكاء.. وتصطبغ تلك السير بروح التسامح الديني، لكنها تصور أصحاب الديانات الأخرى بأخيث الصور، مع إياحة كل الوسائل المتاحة للشرايين الدين الإسلامي حتى لو كانت مناقضة لتشريعاته.

يغلب الاعتقاد أن بداية ظهور وتناقل السير الشعبية حدث منذ عصور مبكرة جداً، قد تمتد إلى الزمان حتى تصل إلى عصور الإسلام الأولى، ولعل أبغ دليل على ذلك تشابه الأفكار الرئيسية (التيمة) لأقدم السير المعروفة مع أيام العرب، أدخلت على تلك الروايات السمعية التي تناقلتها الأجيال جيلاً وراء الآخر حكايات مسحدنة، استلهمت من الأحداث التاريخية الجلية، وعدها وأدخل عليها التحسينات الرواة المتعاقبون، بالإضافة إلى محرري النسخ المطبوعة منها. أدى ذلك إلى ازدياد حجمها بشكل كبير، وحياكة للحكايات الحضرية والبدوية... المحلية والأجنبية، في داخلها، في حين مزجت العناصر الأسطورية بالأحداث التاريخية... وكنسجة لسلسة التطور الطويلة هذه، فقد صهر شتات تلك الأجزاء المنفرقة ليكون أعمالاً مجلدية ضخمة، ويحد نسقتها بشكل مفير للمحب، من حيث البنية والأسلوب واللغة.

تختلف تيمة، بدايات السير الشعبية التي وصلت إلينا منذ القرن الثاني عشر مثل سيرة «عنترة»، وسيرة «بلى هلال»، وسيرة «ذات الهمة»، وسيرة «الزير سالم». عن تلك التي تطورت في عصر المماليك إبان القرن الرابع عشر وحتى السادس عشر، ومن أشهرها: سيرة «الظاهر بيبرس»، وسيرة «سيف بن ذي يزن»، وسيرة «حمزة البهوان»، وسيرة «على الزبيق».

يمكن بالطبع التمييز بين الفئتين، وتتبع الإضافات والتعديلات التي أدخلت عليهما، وأيضاً تحديد أيهما أقدم أو أحدث. وقد نشر عدد محدود من السير الشعبية لا يتجاوز العشرين بأية حال من الأحوال، أما للبقية فلم يتم بحثها بعد.. وبناء عليه، يتناول هذا المقال أكثر السير الشعبية شهرة، والتي سبق نشرها.

وقد حددت مجال بحثي بأوائل السير الشعبية في الظهور، لأنني اعتبرها أكثر تنظيمًا واتساقًا من حيث الكيف، ولا يعنى ذلك الإقلال من أهمية السير الشعبية التي ظهرت في وقت لاحق، ولعل دراستها حسب ظهورها زمنيًا يحرض إمكان تتبع مراحل تطور ونمو هذا النوع من الشعر للملحمي العربي.

كتبت السير بلغة سهلة، أقرب ما تكون إلى اللغة للمنطوقة، تظهر بها بعض العامية المصرية.. ولا تختلف لغتها باختلاف المنزلة الاجتماعية لأبطالها، لكن تزيد أحاديث الحكام والحكماء طولاً وإسهاباً. إلى حد ما، تختلف نسبة الشعر إلى النثر من سيرة إلى أخرى، لكن النثر دائماً السائد، مكوناً السواد الأعظم من النص. يستخدم الشعر في اللحظات الحرجة لوصف الحالة المعنوية للأبطال، وفي الخطب والرسائل، وبعض المشاهد المكررة مثل مشهد ما قبل المبارزة. وفي الواقع، يمثل الشعر في السير عنصراً منفصلاً، ولذلك فمجال بحثي محدد بالنثر في أوائل السير الشعبية.

ويتكون الجزء الرئيسي من النص في معظم السير من نثر قصصي، يعرف بالسجع.. ويستخدم ليعطي تأكيداً خاصاً على المشاهد المهمة: الخطب... الرسائل... وصف الأحداث العاطفية كالمعارك أو المبارزات... الاحتفالات: المناسبات... أو وصف الشخصيات. وعلى أية حال، فيختلف نص السير المقفى تماماً عن سجع معقلات ورسائل القرن العاشر الميلادي، رغم وحدة المنشأ. والسجع في المعقلات والرسائل أداة أسلوبية، أما في السير فله النثر المقفى بسيطة، والتعبيرات خالية من الحساسات، والمقافية محددة بالكلمات المعروفة، ولا يحدث فيها التلاعب بالألفاظ الموجود بالمقامات ويؤدي السجع دوراً مزدوجاً في السير، فيسهم في خلق موسيقى داخلية، ويلعب في الوقت نفسه دوراً مهماً باعتباره تقنية في أسلوب الرواية الشفهية تساعد على التذكر.. يستدل على ذلك من حقيقة أن معظم التعبيرات والتراكيب والمبارات التي تميز الأدب للمنطوق تحدث في النثر المقفى.. وقد أتاحت طبيعة اللغة العربية، التي تحظى بإمكانية عدد هائل من التوافيق، استخدام هذا النوع من النثر، لكننا لا نستطيع بالطبع مقارنة

السجع بالشعر الذي تحكمه قواعد أخرى.... ومن ثم فإن تلك التوافيق التي تظهر بصفة متكررة في السياق والمواقف نفسيهما - تزدى وظائف شبيهة بتلك التي تظهر في الشعر الملحمي المنطوق، وذلك وفقاً لنظرية باري لورد.

يلعب الحوار دوراً مهماً في بناء السير الشعبية، حيث يتميز الأدب المنطوق عموماً بما يحتوي عليه من حوارات وأحاديث. وكما أرى.. فمقتطفات الكلام غير المباشر التي قلما نجدها في النصوص ما هي إلا نتاج إضافة من محرري النسخ المطبوعة.. يبدأ الحوار عادة بفعل «قال»، ويطلق الراوي بصفة ضمير الغائب، عدا حالات قليلة...

أدى لتواجد عدة عبارات من العامية المصرية. رغم قلتها.. إلى افتراض بعض المتخصصين أن السير الشعبية كانت تروى بالعامية.. لا يبدو ذلك صحيحاً، فلو كان كذلك لزادت العامية فيها كثيراً رغم مهارة المحررين. علاوة على ذلك، فقد أعطت اللغة الأدبية رونقاً ومكانة خاصة للعمل، الذي مثل عند الراي أهمية ما بكل تأكيد. ويوضح من محتوى السير أن مؤلفيها كانوا على درجة من المعرفة، ولديهم المقدرة على استخدام اللغة الأدبية، لكن جرت في الغالب محاولة أثناء عملية التحرير والنشر لفتح اللغة، وتنسيق الأسلوب، بالإضافة - وعن غير عمد - إلى إدخال بعض العامية المصرية... وتدل الأخطاء النحوية العرضية، هنا وهناك، على أن المحررين، أو ربما النساخ لم يكونوا على درجة كبيرة من المهارة، وقد تكونت السير، بشكلها النهائي، في مصر التي كانت المركز الثقافي حتى قبل انهيار الخلافة العباسية.

كان المستمع - وما زال - هو المقصود من السير الشعبية، حتى بعد تدوينها ونشرها، وقد استلزم التكرار الشفهي بعض المتطلبات التي لا يحتاجها القارئ... كان على الراوي امتلاك ذاكرة جيدة، حتى لا ينسى أيًا من أحداث السيرة الرئيسية، لكن كان من المستحيل عليه - بأية حال من الأحوال - أن يحفظ المادة كلها، لذلك فقد بنى فنه على الارتجال... يوضح ذلك من تعدد الروايات للسيرة نفسها. وفي الارتجال.. اعتمد الراوي على مخزونه التقليدي من التعبيرات الثابتة، والعبارات المتكررة، والذيمات الرئيسية، وأشكال الحكمة الأساسية، حتى يسيطر على تنظيم مادته. واعتياده استخدام هذا المخزون سهل عليه رواية السيرة لساعات طويلة، وأياماً متعاقبة، لأنه لم يكن بحاجة للبحث عن كلمات أو تعبيرات جديدة لكل مشهد. وكما أثبت لين في القرن التاسع عشر - فترة ازدهار السير الشعبية - أن كل راوٍ تخصص في سيرة واحدة، وسهل عليهم ذلك روايتها.

قوة إلا بالله الطي العظيم، أما مشاهد المنازلة والمعارك فلها نصيب كبير من للتعبيرات الثابتة، ويسبقها ارتداء العدة الحربية: «لبس درعاً ثقيلًا، وتقلد بسيف صقيل، ورمح طويل».. وعند وصول البطل إلى ساحة النزال: «وبرز إلى الميدان، وصال وجال، وطلب القتال والزلال/ لقاء الأبطال/ مبارزة الأبطال». يقدم البطل نفسه بـ: «من عرفني قد اكفني، ومن لم يعرفني أنا أعرفه بنفسي...». وأثناء المعارك: «وحمل كل واحد منهم على صاحبه... التقى البطلان في ساحة الميدان، بضرب سيف وطعن سنان.. واشتبكا معاً في الحرب بضرب سيف وطعن رمح، وأخذ في كر وفر، وقرب وبعد.. ودار بيدهم الأخذ والرد، والقرب والبعد، والكر والفر.. يمهّد وجود الخراب حضور ملك الموت، وهو في نفس الوقت رمز لفراق الأحبة: «وحان عليهم الحين، وزرع فوق رؤوسهم غراب البين». وأخيراً تأتي ضربة السيف الحاسمة: «وضربه بسيفه على هامته، ألقي رأسه قدامه.. ضربه على عاتقه، أطلع سيف يلعب من علاقته.. وطعته للرمح: «طعته بالرمح في صدره، طلع سنان يلعب من ظهره.. وينتهي مشهد المبارزة: «وسقط قتيلًا، وفي دمه جديلاً». وتحتوي مشاهد ساحات النزال على عبارات كثيرة تتكرر بصفة دائمة، وعادة ما تكون مقفأة، فيوصف اقتراب جيش على سبيل أمثال بذكر الخراب المتطايّر: «وإذا بغبار قد علا وطار، ومألاً الأقطار»، وفي ذلك على الفور: «ولما اكتشف بدت منه/ بان من تحت عساكر/ ظهر جيش جبار، ثم تأتي المعركة: «واللقى رجال برجال، والأبطال بالأبطال.. فما كنت ترى إلا رؤوساً طائرة، وفرساً حائرة، وأدمية فائرة.. ولم يزل/ لازال/ مازال السيف يعمل، ودم يزل/ يبدل، ورجال تقتل، ونار للحرب تشتعل.. وسيوف زعقت، ورمح تكسرت، ورؤوس سقطت.. ولا يشعر الأبطال بأي خوف: «يقلب أقوى من صولن.. يقلب لا يخشى ولا يهاب»، وغالباً ما يطلقون صرخة نبث الرعب في قلوب أصنامهم: «صاحوا أصواتاً ارتجت لها/ رجّت منها البرديان والجبّال.. فصاح.. بصوت كالرعد القاصف.. يصويرون رماحهم على العدو، ويطلقون اللعان لجيادهم: «وقدّم السنان، وأطلق للعان/ قوموا الأسنة، وأطلقوا الأعنة.. ويبدأ الجيش المهزوم في الفرار: «ولوا الأديار، وزكوا إلى الهرب والفرار، وتبحروهم.. وشحتوهم في البراري والقفار.. يعود الجيش المنتصر إلى بلاده محملاً بالغنائم: «وعادوا كاسبين غانمين/ غانمين ظافرين»، حيث تخرج النساء مهلات لحية الأبطال: «فاستقبلتهم نساء بالرقص والغناء، وقد أوردت العبارات السابق ذكرها في كامل صورتها، فينتج الروي التبديل بينها

يحتوي نثر السير الشعبية على غالبية التقنيات المستخدمة في الإنشاء الشفهي.. وإذا قلنا إن كل سيرة تنقسم إلى ثلاث طبقات: بطولي - رومانسي - ديني، نجد أن الذرع الأول هو السائد إذا ما قورن بالطلو للكي للسيرة. وقديما تنقي من مناقشتي إن أنكر كل الأمثلة المتاحة، لكني سأقتصر على أوضح الحالات التي تتكرر في السير الشعبية الأربعة الأولى.

توجد عبارات شائعة في السير الشعبية، وهي إما أفعال أو تعبيرات ثابتة، نصف مشاهد معينة متكررة، وذلك في نفس القدر من الكلمات تقريباً.. وأكثر تلك العبارات شيوعاً: «قال الراوي»، الذي يكرر بين حين وآخر، ويستجاب للأوامر بتعبير الامتنال: «سمعاً وطاعة»، ويكرر غالباً في وصف اللوالم تعبیر: «أكلوا حتى اكفوا»، أما في التلذذ الملقى فنذكر القد بـ: «أصبح الصباح، وأضاء/ أشرق بدوره ولاح، والليلة الثانية بـ: «وولي النهار، وأقبل الليل بالاعتكار»، نجد غالباً في السير الشعبية وصفاً تفصيلياً لأحداث معينة، قد تبدو لنا ذات أهمية، لكنها تمنح الراوي والمستمعين هنيهة من الراحة، وتشتمل هذه على وصف الرحلات: «وصار يقطع البراري والقفار، والبرديان والرعرع»، وفي رواية أقصر: «وما زال سائراً...»، وختامها: «إلى أن/ حتى وصل إلى/ أشرف على...». مثال آخر على الوصف التفصيلي هو كتابة رسالة وإرسالها، حيث تستخدم مجموعة من الأفعال للثابتة: كتب - طوى الكتاب وأعطاه لي - أمره - فأخذه - ساد - وصل - دخل - سلمه الكتاب/ فأعطاه الكتاب، وتفضل بعض هذه الأفعال في الروايات الأقصر طولاً. وغالباً ما يفتتح مشهد زفانف بـ: «وأقيمت الأفراح، والتبالي للملاح/ والتبالي للأفراح، والتبالي للملاح»، وبعد ذلك تقارن العروس بلؤلؤة ما تكتشف بعد والتعبير عن حالة البطل المعنوية لها نصيب أيضاً، فيوصف غضبه بـ: «وغضب غضباً شديداً، ماله من مزید/ ليس له مزید.. طار من عينية شرار.. ولما سمع هذا الكلام، سار الضياء في عيني/ وجهه ظلام.. أسودت الدنيا في عيني.. أما ما يقع فيه من مشاكل: «فصعب عليه، وكبر لديه، ومن شدة ما جرى له غشى عليه...». أما الحب: «نظر إليها نظرة، أورثته ألف حسرة.. والكآبة بـ: «منحك.. حتى استقي على قفاه». توجد عبارات ثابتة تقال قبل المقامع الشعرية مثل: «فكتب.. يقول.. ثم إنه أشار إليها يقول.. فأنشد يقول/ أنشدت تقول، وقبل استئناف الرواية: «فلما سمع ذلك الكلام.. فلما فرغ من شعره ونظمه/ هذه الأبيات/ كلامه.. وما فرغ من شعره ونظمه حتى.. توجد تعبيرات دينية كثيرة، منها: «قال كلمة لا يدخل قائلها، وغالباً ما يستخدم تعبير: «لا حول ولا

العابس... الليث العابس... الأمد الغصنفر.. الأسود/ السباع الكراسر.. وقد تشبه بالنصور «فرسان كأنهم العقبان».. أما النسل فتشبه بأعصان البان؛ «وهن يتمان كنصون البان»، أو بالنجوم: «كأنهن نجوم ملعت»، أو بالقمعر للمكتمل: «كأنهن البدر النمام».. كأنهن القمر في ليلة أربعة عشر.. توجد أيضاً تشبيهات طويلة في السور، مثل: «كأنه قلة من الثقل، وقطعة فصلت من جبل».. وصارت الرؤوس تتساقط مثل ورق شجر أيام الخريف.. يرى كما يرى الكاتب قلمه.. ولما دخل عليها وجدها جوهرة/ ذرة ما ثقيت.

من المعروف أن السور الشعبية - تماماً مثل الشعر الملحمي لسانر الأمم الأخرى - استخدمت المبالغة أو الإطناب، خاصة في مشاهد المعارك، حيث يكسر جند قليل من العرب شوكة جيش جرار من الأعداء، ومن كم الأمثلة الكبير السباح سأذكر اثنين فقط، يكرران بشكل ملصط: «وجرى بينهم حرب وقُتل، وشيب منها رؤوس الأطفال/ وحصل بينهم حرب شديد، يشيب الطفل الوليد».. وضربه بالسيف شجه نصفين، فوقع على الأرض قطعتين.

اللغة العربية غنية بالمترادفات، ويكرر عدد كبير منها في السور الشعبية رغم أن الاختيار هنا محدد بالكلمات الشائعة والمعروفة، ولطه من المثير ملاحظة أنها تكرر في أزواج ثابتة من الكلمات، مثل: «القد والاعتدال».. «عساكر وجنود».. في القوة والشدة/ البأس.. «علا وطار».. «عادوا كاسبين غاضمين».. البراري والقفار.. ذله في حرب وقُتل، وكفاح ونضال، مما ويمكن ذكر أية كلمة قبل الأخرى في هذه الثنائيات، مما يسهل تكوين المعبارات للثقافة، حيث يستطيع الراوي بناء سلسلة طويلة منها، مستخدماً مخزون المترادفات الهائل المتاحة أمامه.

يعد التكرار سمة من سمات الأدب المنطوق بصفة عامة، والسور الشعبية بصفة خاصة، ويحدث ذلك بأشكال عديدة، أكثرها استخداماً تكرر أمر أو نصيحة من البطل، حيث يكررها الراوي كلمة كلمة عندما يروي كيف نفذ ذلك الأمر أو النصيحة. والمثال الذي أذكره هنا مأخوذ من سورة «بني هلال» فصاح بولده فهد قائلاً: خذ معك مائة فارس واذهب إلى مرج الزهور..، وبعد ذلك ببره: «فأخذ فهد مائة فارس وتوجه إلى مرج الزهور».. وشكل آخر من أشكال التكرار يكون في صورة معلومات عن قبيلة أو شخص ما، يذكرها الراوي، ويكررها فيما بعد كلمة كلمة على لسان إحدى الشخصيات... ومثال على ذلك: «من حاكم مكة المكرمة،

أو التطويل فيها أو الجذف منها، لكنه يحافظ دائماً على الكلمات الرئيسية فيها مستخدم مجموعات الأفعال للثابتة في وصف متدرج للأبطال وأعدائهم، والجمال والقيح، وأيضاً عدد نقاط التحول أو الذروة في السورة. يتم غالباً التبديل بين صيغ العبارات التي تصف المعارك ومباريات المبارزة، ويؤدي ذلك أحياناً إلى أخطاء فيما يخص بالعدد، فقد يتبدل المثلث في حالة مبارزة بين اثنين إلى جمع، وينتج ذلك من استخدام صيغ العبارات كما هي بدون تعديل لتناسب الموقف، مما يؤدي إلى التناقض أحياناً، وذلك مثل: «رأى في منامه، وفي لذيذ أحلامه، في حين يروي فيما بعد أحد الكوابيس».. وتكرر صيغ العبارات والتعبيرات بأكملها في سورة «ذات الهمة»، التي تعد أطول السور التي تم بحثها حتى الآن، بينما تكرر تلك الصيغ بصورة مختصرة في سورة «الزير سالم» التي تعد بدورها أقصر السور.

لا تحتوي السور الأربع الأولى، إذا ما قورنت بالشعر الملحمي للأمم الأخرى، على صياغات وصفية كثيرة، أما ما تحتوي عليه منها فتتكون من اسم + صفة، أو اسم + اسم، وغالباً ما يأتي استخدامها لوصف البحارين، مثل: «فارس صنديد/ الفرسان الصناديد»، والسيف: «السيف البثار/ السيوف البواثر».. السيف الثقيل/ السيوف الثقيلة، والرمح: «الرمح الطويلة/ الرماح الطوال».. الرمح الأسمر.. يطلق أحياناً على الكفار من الأعداء: «لمين/ ملون/ نجس»، وتوجد صفات عدة للأبطال تشبههم بالأسود، كما سرى فيما بعد، تستخدم الصفة وحدها أحياناً بدون الموصوف، مثل: «الصناديد».. الأبطال، والسيف: «البثار».. «الصالح».. وقد تستخدم في تسلسل من الصيغ المتقاة، مثل: «البياض الثقيل، السمراء الطوال»، ومن الملاحظ أنه لا توجد صفات ثابتة مرتبطة باسم كل بطل.

يعرض للنقص في كمية الصفات المستخدمة عدد التشبيهات الهائل، التي تعد سمة من سمات السور الشعبية، وهي في العادة قصيرة، وتستخدم في وصف المعارك والأبطال وجمال اللقيات وما إلى ذلك، وتأتي أحياناً مقفاة، مثل: «التقى البطلان، كأنهما جبلان».. تقارن للجياد أو راكبيها بالفزلان: «فرسان كأنهم غزالان/ أخف من الفزلان»، «والدم يشقائق للنعمان».. مثل شقيقة الأرجوان.. وضربة سيف أو طعنة رمح بلعدة نار: «مثل لسعة/ لدغة نار».. والفرسان بالجان: «الفرسان كأنهم مرده الجان»، أو بالجراد: «مثل الجراد الملتذر».. والأبطال بالوحوش.. غالباً بالأسود - أسد / نيث/ سبع الغاب.. الأسود الضرغام.. الأسود

وهو الأمير قرضب الشريف بن هاشم من نسل بني هلال...، وبعد ذلك، بعدة سطور يقول حاكم الروم لحضوره من للبلاد: «فقال الأشبح: من هو الحاكم على مكة في هذه الأيام؟ قال له قرضب الشريف بن هاشم، وهو من بني هلال...». قد يذكر الراوي حدثاً ما، ثم إحدى شخصياته لشخصية أخرى، وأحياناً تخبره الشخصية الثانية لثالثة، أو تحكيه في رسالة، ثم تقرر الشخصية الأخيرة في هذه السلسلة شعراً يروي الحدث، لكنه يتكرر في هذه الحالة من كلمات مختلفة. وأخيراً.. قد يأتي التكرار في صورة تعداد أو إحصاء، وكمثال على ذلك من سيرة «بلي هلال، مرة أخرى: «قال لدمادم: خذ خمس كرات، واكسب القوم من شرق، وقال لمروان: خذ خمس كرات، واكسب على الأعداء من الغرب، وقال لهرطوم: اكسب القوم من الجنوب، وأنا اكسب القوم من الشمال...».

عندما يبدأ الراوي في حكاية السيرة، يجب ألا تقتصر معرفته على مخزون العبارات الأساسية الذي وصل إليه عبر الأجيال، لكن أيضاً على بقية محفريات، وأساليب بدائها... تشمل تلك الأساليب على ما يطلق عليه ألبيرت لورد «التيما»، وليست التيمة مجموعة ثابتة من الكلمات، لكنها مجموعة من الأفكار (the singer of tales) كما صيرديج: ماساشوسيت، ١٩٦٤، ص ٦٩). ولأن التيمات لا تتكرر بنفس المجموعة من الكلمات، يعتمد طولها على نوعية الشخصية التي تمثلها، من حيث ما إذا كانت شخصية البطل نفسه أم شخصية ثانوية، وما إذا كانت تسير بالأحداث خطرة إلى الأمام، أم أن لها مدلولاً الخاص المستقل. وتتكون التيمات من عدد محدد من القوالب، مرتبة بطريقة معينة، يستطيع الراوي استخدامها كيفما يترأى له، سواء بالتقصير أو للتطوير أو الحذف. وتوضح تيمة المبارزة التي تتكرر باستمرار في السير ذلك الفكر، حيث يوصف ارتداء البطل للدرع، واستمثاره صهرة جواده، ثم وصوله ساحة المعركة، وتحديه أعدائه طالباً للمبارزة، ومعرفاً بنفسه... وإذا قبل أحد خصومة المبارزة، يظل كل بدوره قصيدة يمدح فيها نفسه ونسبه وقبيلته، ويلعن أعدائه... تبدأ المبارزة بعد ذلك، وتغطي المبارزين محابة من القبار تخفيهما عن الأنتظار بينما يلقي فوق رأسيهما غراب البين. قد تستمر المبارزة أياماً، فيأوى للمبارزان كل إلى خيمته في الليل، ثم يواصلان مع إشراقة يوم جديد. ويقاثل البطل بمرح وسيف، وأحياناً نشاب، ويحمي نفسه من هجمات العدو بدرع وخوذة... تكسر أسلحتهما أحياناً، ويضطران للمبارزة بأيديهما العارية، وقد يستخدم أحدهما إحدى الحيل المعروفة، أو المروعة وفي أثناء ذلك ربما يجرح أحد

المبارزين تكلمه المازلة عادة بذبح العدو أو فراره، وأحياناً أخرى بأسره... وقد يقع البطل من على جواده مضرباً في دمايته، ويأتى زملاؤه لمساعدته وإنقاذه من موت محقق، يسمح هذا المخزون اللغوي بالعناصر لتيمة المبارزة بتجنب الراوي للملل، رغم حقيقة أن هذه التيمة تتكرر مرات عديدة داخل السيرة الواحدة. ويذكر الراوي في كل سيرة مبارزة واحدة على الأقل بين الأقارب: أب وابنه، أو أم وابنها، أو أخوين، وي زيد ذلك من تشويق وإثارة المستمعين وبالإضافة إلى ذلك تتكرر تيمات: المعركة - الثأر - حب ابنة المم - نبوءة في حلم - الرجم بالغيب - العذراء التي لن تتزوج سوى المنتصر في مبارزة - رحلة الصيد - كدابة وإرسال خطاب - مقابلة الضيوف والترحيب بهم، وغالباً ما يكونون شعراء جالئين - الزهد أو التشف - الاهتداء إلى الإسلام - للشورى - حشد الجيش - الخروج في حملة عسكرية - مصارعة البطل مع أحد الوحوش، وغالباً ما يكون أسداً - للحب على البطل المقتول، أو الذي يظن أنه كذلك - تحرير أحد أفراد القبيلة، وعادة فتاة مخطوفة - وصف الجياد - جمال المرأة - قبح إحدى الشخصيات الشريرة - وصف الطبيعة أو القصور الفخمة.

تتربط بعض هذه التيمات مع بعضها لتكوين بناء أكبر، فيمهد ملأ تسم رسالة تحمل أخباراً عن وصول عدو - إلى حكاية عن الحرب... وفي هذه الحالة تتبعها تيمة أخذ المشورة، وحشد الجيش، والخروج في حملة عسكرية، ثم الحرب نفسها... يتألف كل ذلك، ويكون بناء عضويًا واحد. يمكن أيضاً أن يكون أسر أحد أفراد القبيلة أو خطف فتاة - محبوبة إحدى للشخصيات الرئيسية عادة - تمهيداً لتيمة الحرب... وتبدأ تيمة الأخوين اللذين تضع زوجة أحدهما ولداً، وزوجة الآخر بنتاً. أحياناً في الوقت نفسه - قصة حب طويلة، عندما يكبر الطفلان، ويقعان في حب بعضهما البعض... وقد تبدأ تيمة الجواد المفضل عند البطل القصة المعروفة والناجحة عن سرقة الجواد... وتبدأ تيمة الصيد القصة المشهورة عند أهل الشرق: البطل الذي يطارد غزالاً، فيضل عن مسبته، ويجد نفسه في بلد مجهول، حيث يمر بمغامرات عجيبة... وترتبط تيمة زوجة شيخ القبيلة الحامل، التي يطرد بها زوجها، أو تهرب عقب موته، وتأوى إلى قبيلة أخرى، بتيمة نريبة وتنشئة البطل بعيداً عن قبيلته غير مدرك لأصله ونسبه، ثم مبارزة بين الأقارب وتعارفهم في ساحة المعركة. ويمكن أن تدخل إحدى التيمات في عدة قصص، كتيمة التفكير والتخفي التي توجد في حكايات الحرب، وحكايات محاربة سرقة جواد، وقصص الخداع. هذا، ويمثل



غالبية الديمات في السير الشعبية جزءاً مهماً من الشعر الملحمي الذي أنتجته التريخة البشرية عبر التاريخ.

ويعيد عن ذلك، تتدرج تيمات معينة في قصص الأبطال الرئيسيين في السير الأربع الأوائل وجود علاقة مشتركة أو تأثير متبادل، فنجد مثلاً أن عنجرة وأبو زيد وعبد الوهاب بن ذات الهمة - وهم أبطال السير - جميعهم سود، نتج ذلك عن أسباب طبيعية في حالة عنجرة، فهو ابن أمة أنثوية، أما الآخرون فنتيجة مصادفات عجيبة. وقد شغل عنجرة وذات الهمة والوزير سالم في شبابهم وظائف ثانوية بقبائلهم: عنجرة لأنه ابن أمة، وذات الهمة لأنها اختلطت في طفولتها من قبيلة أخرى، والوزير سالم بسبب عقوبته من أخيه الأكبر لأنه عصاه. يوجد أيضاً ميل في السير الأربع إلى ربط البطل بشخصية أخرى، غالباً ما تكون مساعدة لها: عنجرة وشيروب، ذات الهمة ومرزوق، عبد الوهاب والبطال، أبو زيد ودياب، الوزير سالم وكليب. قد يشير ذكر عنجرة وحصانه الأهر في بقية السير إلى تأثير سيرة «عنطرة» عليها بطريقة أو بأخرى، ويؤكد ذلك نظرية بعض الأدباء - فاروق خورشيد - أن سيرة «عنطرة» هي أول السير الشعبية. يوجد أيضاً ذكر للأمير حسن، شيخ بني هلال في سيرة «الوزير سالم»، كما يذكر الراوي الوزير سالم في بداية سيرة «بني هلال». وتتفق السير الأربع في عدة أشياء.. فبيداً الحدث ببعض اللبارات الدللية، ثم يشرح الراوي في سرد نسب البطل أو الأبطال.

وتدور الأحداث في شبه الجزيرة العربية، حيث ولد أبطال السير وترعرعوا.

ولا يوجد ذكر لأي نوع من السلطة المركزية في هذه السير. نشعر بعين العين العم - المكتوب عن طريق الرمال والمياه - غارات القبائل على بعضها البعض... وتتكون سيرة الوزير

سالم، بأكملها، وهي أقصر السير المعروفة من هذه التيمات، أما السير الأخرى فتشتمل على جزء إنشائي، يخرج بالأحداث خارج شبه الجزيرة العربية. هذا بالطبع تقسيم عام، ويمكن تقسيم السير إلى أقسام أصغر، لكن المهم هو تتبع كيفية الانتقال من الداخل إلى الخارج، وتكتمل السير بموت أبطالها الرئيسيين.

وتكون السير الأربع التي ناقشتها وحدة عضوية واحدة، تسير فيها الأحداث تجاه نهاية محتمة: قهر البلاد الوثنية ونشر الإسلام في سوري «عنطرة»، و«ذات الهمة».. وهو هدف سيرة «بني هلال» أيضاً، رغم أن الهدف الظاهر تصمير الشيخ الأسير... أما أحداث سيرة «الوزير سالم» فتهدف إلى الانتقام لقتل كليب.

ويسيطر الراوي تماماً على مادته الهائلة الحجم، وهو دائماً حاضر البديهة، فيلقى بتعليقاته، ويطلب أحياناً بما سيحدث فيما بعد، أو يشير إلى شخصية بقوله: «سأذكره في مكانه الصحيح»، أو «عندما يحين الوقت» يسمح أحياناً للشخصيات بالحديث، وسرد مغامراتهم... قد يرجع الزمن إلى الزمان، ويحيد عن سير الأحداث، ثم يعود ويواصل بقوله: «دعونا الآن»، ونصل ما قطعناه من حديث، يشرح الراوي التحولات المفاجئة في الأحداث بقوله: «وكان سبب ذلك... وفي الوقت نفسه حاول إقناع مستمعيه بمصادقية حكاياته، فيذكر أسماء الناس الذين من المفترض أنهم شهدوها، أو يذكر اسم الشخص الذي روى له تلك الرواية.

تلك الخصائص والصفات، وطريقة استخدام مؤلفيها لها في بناء أعمالهم تجعل السير الشعبية متوازنة، ومتراصة، ومنسلسلة تسلسلاً منطقياً.

## نصوص من ..

# سيرة بني هلال

الراوى: يوسف أحمد يوسف\*  
مركز البدارى - محافظة أسيوط  
جمع وتدوين: محمد حسن عبد الحافظ

### ١- ميلاد أبو زيد

نعم لذكر النبي قلبنا حار  
اللى ما يعلّى ع النبي نادى  
أصلى عليه عدد موج لبحار  
عدد شعير رأس ابن آدم

تقول مات تارك الصلاة  
وبعد مدحى في أهل العين  
محمد وجهه البشائر  
ودعت الكلام بين الفريقين  
عرب نجد اسمه الهاليل

كثير الصلاة بما إليه علامات  
إيموره فوق جبينه  
تارك الصلاة نهار لما مات  
حواليه الحواري حزينه

كان رزق وسرحان للثنين  
محبين ولا فيش عداوه  
جاءوا منقله مما للثنين (١)  
وبار اللعب وبيا السلوة (٢)

ترجح فين بانارك للفرس  
ويكره نمشى عربا حفايا  
ويوم النار ترقد ع الأرض

ولا كان حش يهمة  
ولا زغبه ولا هلايل  
إلا رزق شاور يكمة

جَالَتْكَ جَمِيعَ الْعَرَابِ (٣)  
إِلَّا رِزْقَ لَمَّا طَلَّ بِالْعَيْنِ  
دُمُوعُهُ نَزَلَتْ جَابِرُهَا  
وَلَقِيَ عَرَبَ الْمَلَانِينِ  
جَابُوا وَإِنْدَهُمْ يَدْلُوعُهَا

ثَانِي رِزْقَ لَمَّا طَلَّ بِالْعَيْنِ  
لِسَانُهُ مَرْبُوطٌ ثَلَاثَةَ  
وَيَلْقَى الْهَدَوَى جَارَهُ صَغِيرِينَ  
وَالثَّانِي جَنْبَهُ ثَلَاثَةَ

رِزْقَ ثَانِي لَمَّا طَلَّ بِالْعَيْنِ  
وَدُمُوعُهُ نَازِلُهُ دَخَالِي (٤)  
لِقَائِهِ وَحْدَهُ مِنَ الْقَاعَدِينَ  
قَاعِدٌ وَحْدَهُ وَالْكَرْبَسَى خَالِي

إِلَّا رِزْقَ قَامَ مِ الْجَمْعِ زَعْلَانِ  
أَبُو الْعَرُوضِ النَّصِيفِ  
إِلَّا رِزْقَ خَذَ بَعْضُهُ مَرُوحِ  
أَبُو الْعَرُوضِ النَّصِيفِ  
جَاءَتْ شَقَّتُهُ بَيْنَ الْأَشْجَارِ (٥)

مِنْ يَوْزَسْكَ يَأْكُلُ الْخَلِيفَةَ (٦)

لَمَّا رَوَّحَ إِلَى نَسَبَةِ الزَّيْنِ (٧)  
تَعَالَى جَاءَ عَادَ يَا شَرِيفَهُ  
يَا خَضْرَهُ مِنْ يَوْمِ جِيئِي بِلَدِي  
جِيئِي فِي عِزِّ سِبَائِي  
لَا يَوْمَ حَمَلْتِي وَجِيئِي وَلَدِي  
وَلَا يَوْمَ قَالْتِي يَا بَايَا

قَالَتْهُ يَا رِزْقَ أَفْئِدْ وَارْتَاخِ  
كَانَتْ دَلِيلَتْ دَا حِيَّي (٨)  
مَادَامَ رِيكَ مَا جِئْتِي بِحَيَالِ  
يَاكَ مَا جِيئَكَ الْوِلْدُ حِيَّي (٩)

قَعَتْ تَبْكِي دَا نَسَبَةِ الزَّيْنِ (١٠)  
قَعَتْ تَبْكِي دَا خَضْرَهُ الشَّرِيفِ  
جَانَهَا شَمَهُ دَا مَرَّتْ سَرْحَانِ (١١)  
وَلِيَهُ الْبُكََا يَا شَرِيفَهُ

رِزْقَ عَابِرِي بُولَدِي  
عَابِرِي بَقْلَةَ الْخَلِيفَةِ  
قَالَتْ تَعَالَى عَلَى بَرَكَةِ الطَّيْرِ  
حَسَالَهُ يَجُودُ بِالْخَلِيفَةِ (١٢)

وَالزَّيْرَتِ فِي خَلْقِهَا (١٣)  
مُتَجَفِّدَةً فِي غَطَاهَا  
يَمَا طَلَعُوا عَلَى بَرَكَةِ الطَّيْرِ  
تَسْعِينَ صَبِيَهُ مَعَاهَا

شَوِيكِينَ لَمَّا طَلَبَ طَائِرُ إِبْرِيضِ  
وَكَانَ بِيَامُضَهُ دَا رِيْشِي  
أَتَطْلُبِي عَادَ يَا خَضْرَهُ  
تَسْمَى عَادَ يَا شَرِيفَهُ  
وَلَا خُدْشِي الطَّيْرِ لِبَيْضِ  
كَلَامَ رِزْقَ بَكَانَهُ (١٤)

وَيُكْرَهُ الزَّمَقَ لِيَهُ يَحْضُرُ (١٥)  
وَلَا يَحْمِيْنَا عَلَى الشَّابَارِي (١٦)

شَوَيْتَيْنِ لَمَّا طَلَبَ طَيْرِ احْمَرَ  
 وَكَانَ حَمَارُهُ دَا رَيْشِي  
 اَتَمَلِّي عَادَ يَا خَصْرَهُ  
 اَتَطْلُبِي عَادَ يَا شَرِيفَهُ  
 وَلَا خُذْشِي الطَّيْرَ لِحَمَرِ  
 كَلَامَ رِزْقِ بَكَانَهُ  
 وَيَكْرَهُ الزَّمَقَ لِيَهْ يَحْمَضَرِ  
 وَلَا يَحْمِلِيْشِ عَلَى الشَّيْبَارِي

وَشَوَيْتَيْنِ لَمَّا طَلَبَ طَيْرِ احْمَرَ  
 وَكَانَ خَصَارُهُ دَا رَيْشِي  
 اَتَمَلِّي عَادَ يَا خَصْرَهُ  
 اَتَمَلِّي عَادَ يَا شَرِيفَهُ  
 وَلَا خُذْشِي الطَّيْرَ لِحَمَرِ  
 كَلَامَ رِزْقِ بَكَانَهُ  
 وَيَكْرَهُ لِيَهْ الزَّمَقَ يَحْمَضَرِ  
 وَلَا يَحْمِلِيْشِ عَلَى الشَّيْبَارِي

لَمَّا طَلَبُوا طَيْرَيْنِ سَوْدَ  
 سَوْدَ مَا بَيْنَ الصَّخَاشِي  
 طَلَبُوا طَيْرَيْنِ سَوْدَ  
 لِسَانَهُمْ مَرْبُوطَ ثَلَاثَهُ  
 لَمَّا يَزْعَلُ يَطْوَحُ اثْنَيْنِ  
 يَزْمَقُ يَطْوَحُ ثَلَاثَهُ  
 قَالَتْ آدِي الطَّيْرَ الَّتِي عَجَبْنِي  
 أَهْ يَارَبِّي لَوْ تَكْهُونِي  
 بَسْ يَكْرَهُ الزَّمَقَ يَمَّا يَحْمَضَرِ  
 وَيَزْمَقُ مَرْبُورِي يَنْهَمُونِي





خَضْرَاءَ انْتَمَتَ الطَّيْرُ لِسَوْدَ

مَتَبَّحْدَه فِي غَطَامَا

بِعَيْنِهِ رَزَقَ لَمَنْ رَقِيهَا (١٧)

اَنْشُدِكَ قَوِي فِي هَوَامَا

بَاتُوا هَمَّ لَتَلِينِ

سِرَاجَ لِهَذَا بَاتَ قَائِدَ

اِنْوَسَقُوا بِالَّذِي اَزَلْنِ (١٨)

حَمَلَتْ خَضْرَاءَ الشَّرِيفَه

وَبَلَّاشَ مِنْ شَهْرٍ وَلِيَامَ

دُمُوعَهَا نَازَلَه سَعِيدَه

سَعِيدَه وَضَعَتْ بِقَمْعَانِ

وَضَعَتْ الْجِدَه سَعِيدَه

سَعِيدَه قَعَتْ نَبْكَى كَثِيرَ

وَالِيَه اَلْبَكَا بِاسْعِيدَه

بُكَايَا عَلَى خَضْرَاءَ سَتَى

تَقَامَا مَا جَبَّشَى كَفِيَه

اِنْ كَانَتْ جَابَتْ بَنِيَه

خُدُوا الْوَادَ وَهَاتِرَهَائِي

(بعد ما فانت لشهر وليام، خضراء الشريفة وضعت  
بالاسمر سلامه، راحت البشاره للسجع رزق، وقاله ريك جاد  
بالخليفة).

رَزَقَ فَرِحَ بِالْبَشِيرِ

وَدُمُوعَه نَازَلَه يَتِيمَه

لَمَّا حَطَّ اِيْدَه فِي الْجَبِيبِ

عَطَّلَه جَوَاهِرُ يَتِيمَه

(طبعاً أبو زيد لما ولد، سلو العرب إن المريس = المولود،  
لما يتولد، يلتموا العرب، ويجيبوا العريس، ويكشفوا عليه، فهذا  
جابوا أبو زيد، وانكشفوا عليه، لقيهو إسود اللون، لا طالع لأبوه،  
ولا طالع لأمه، قالوا الله، الفلعه طبعاً من زمان، قالوله

بارزق، دى خضره مالت، دى خضره مالت مع عبید  
للجلايب، الراد طالع اسم اللون! قال دى منسبة، من عضا  
الدبی (١٩)، وتمیل؟ الشخ من رزق طار، قال من لازم أقطع  
الراد بالصيف، واموته، وتطلع هیه من البلد، قالوا کیف، قال ما  
خلاص، مادام مالت مع ابن الجلايب، یبقى خلاص، أنا  
ازعلها (٢٠)، واموت الغلام، واسموا للی حصل).

رِزْقٌ لَمَّا رَوَّحَ لِحَضْرَهْ

رَزَقٌ وَقَالَ يَأْنِسِيهِ الزَّيْنُ

بِاخْضَرَهْ بِاشْرِيفَهْ

مِنْ اَللّٰى دَخَلَ دَا عِنْدِكْ

مِنْ اَللّٰى دَأَشَ فِرَاشِيْ

قَالَتْهُ عَيْبَ عَادَ بِارِزْقِ

عَيْبَ يَا ابْنَ نَائِلِ

عَيْبَ دَنَا وَلَيْهْ

وَلَيْهْ وَقَلَّتْ رِجَالِيْ

كَرِيْمَ مَا تَقَدَّرَ عَلَيْهِ

بِمَشِيِّ الدَّنَسِ فِي عِزَالِيْ

أَفْضَلُ مَا قُلْنَا عَ الْحَبِيبِ صَلَّى

٢ - أبو زيد فى جنائين الغرب

وحلم سعدة بنت الزناتى

مُسْلِمٌ صَلَّى عَ اَللّٰى قَامَ الدِّينُ

ذَكَرْتُ الْعَصْمَ بَطَلَ صَلَاتِهِ

يَوْمَ نَدَمَ يَابِلَالُ بِأَدْنِ (٢١)

بِأَبُو بَكْرٍ فِيمَ الصَّلَاةِ

صَلَاةَ اللّٰبِي عَمَ نَسَكَنَ الْعَقْلُ

وَيَتَشَفَّى الْعَطِلُ وَالْمَرَامِنِيْ

طَلَبُوا اللّٰبِي يَدْنِيْ فَوْقَ

قَالَ لَمْنِيْ فِي الْأَرَامِنِيْ

كَثِيرًا الصَّلَاةَ يَا لَيْهَ عِلَامَاتُ

إِمْلُورَهْ فَوْقَ جَبِينَهْ

تَارَكَ الصَّلَاةَ نَهَارَ لَمَّا مَاتَ

حَوَالِيَهْ الْخَوَارِيْ حَزِينَهْ

تَرْوُحَ فِينَ يَا تَارَكَ الْفَرَضِ

وَيَكْرَهْ نَمَشِيْ حَفَاوَا عَرَايَا

وَيَوْمَ النَّارِ تَوْقِدَ عَ الْأَرْضِ

تَقُولُ هَاتَ تَارَكَ الصَّلَاةِ

وَيَعُدُّ مَدْحِيْ فِي أَكْحَلِ الْعَيْنِ

مُحَمَّدَ وَجَنَبَهُ الْبَشَائِرُ

وَدَعَتْ الْكَلَامَ بَيْنَ الْفَرِيقَيْنِ

عَرَبَ نَجْدَ اسْمُهُ الْهَلَالِ

يَوْمَ أَبُو زَيْدَ نَدَمَ يَا عَرَبَا

نَسَمِينَ يَاوَلَدِ الشَّرِيفَهْ

أَنَا خَائِفٌ قَرِيْ مِنْ تَجَنَّا

بُحُورَهْ غَزِيرَهْ خَلِيفَهْ

وَيُحَوِّرُ خَلِيفَهْ مَا تَنْعَامُ

دَى مَطْلَبِيْهِ فِي الزِّيَادَهْ

إِنْ جَاتْ لِأَبُو سَعْدَهْ مَتْنِ عَامَ (٢٢)

مَا تَمَشِيْ لِلْقَرَمِ حَاجَهْ

تَحِلُّ الْإِبْدَانُ يَسْهَلُ الْخَيْلُ  
لَمَّا تَكُونُ قَاتِلَهُمُ الْجَايِمُ  
إِنْ كَانَ خَلِيفُهُ سَهْرَانِ اللَّيْلِ  
يَصْبِحُ عَنِ الْأَكْلِ صَائِمُ

الْحَازِ نَادِمَتْ يَابُو زَيْدُ  
يَا سَمَرَ يَا وَلَدَ الشَّرِيفِ  
ارْكَبْنِي وَسَيِّقِ الْقَيْدُ  
إِحْسَى الْبَلَدُ مِنْ خَلِيفِهِ

هَاجَا جَارَ بَطْلَى فَلَاقُ (٢٣٢)  
الْعَايَةِ لَمْ نَجِئَهَا  
لَمَّا تَقْصَى جَنَابَيْنِ سَبَاقُ  
قَوْمِ أَرْبَحِ الْبَلِّ فِيهَا ٠

خَرَبُوا جَلِيلَهُ دَا لِسَبَاقُ  
وَعَلَبَهَا لَمَّا كَانَ غَرِيبِي  
خَرَبُوا جَلِيلَهُ لِمَحِيدُ  
صَارَ الْغَرْبُ يَابُو عَزِيزَهُ  
مِوَهُ وَتَسْعِينَ مَرَقَدُ  
حُكْمُ السَّيْفِ عَزِيزَهُ  
خَرَبُوا جَلِيلَهُ لِمَدَكُورُ  
خَرَمَ كُلِّ الْمَلَاوِي (٢٣٤)

مِوَهُ وَتَسْعِينَ مَقْرُونُ  
جَابُوا تَرُوسَهَا لِلْقَهَاوِي  
صَرَبُوا جَلِيلَهُ لِمَحِيدُ  
صَارَ الْغَرْبُ يَا بُو عَزِيزَهُ

مِوَهُ وَتَسْعِينَ مَرَقَدُ  
حُكْمُ السَّيْفِ عَزِيزَهُ  
حَدَّ جَنَابَيْنِ الْمَلَامُ  
وَلَقِفَ عَلَيْهَا لِمَعْرَسَلَامَهُ  
حَوْشَى الْبَلِّ يَا وَادَ دَا حَوْشَى  
مِنْ جَنَابَيْنِ لَبُو غَدِيهِ  
طَلَّقْنِي وَأَنَا كُنْتُ مُحِبِّسُ  
وَهَانَ الْعَزِيزُ عَلَيْهِ

جَنَابَيْنِ الْمَلَامُ يَارُوسُ  
زَيْ الْخَوَاتِ الشَّقَاقَهُ (٢٣٥)  
طَلَّقْنِي وَأَنَا كُنْتُ مُحِبِّسُ  
زَمَانُ جِيئَتْ هَذَا فِ الرِّيَاضَةِ

سَيِّدُوا جَنَابَيْنِ الْمَلَامُ  
رُوحُوا لَجَلَابَيْنِ خَلِيفَهُ  
خَلِيفَهُ يُنْظَرُ مِنْ فُوقُ  
مِنْ فُوقُ أَبْرُ عَرَفَ مَايَلُ  
أَيَا عَرَبَ مِيتَى قَانُونُ (٢٣٦)

تَسَيِّبُوا بِكُمْ فِ الْجَنَابَيْنِ (٢٣٧)  
أَتَبَدَّى قُمْصَانُ وَيَقُولُ  
خَلِيفَهُ قَانُونُ وَقَانُونُ  
إِنْ تَقْلَعُوا سَجَرَاتُ  
عَ السَّبْعِ الْوَالِي قَتَلْتَهُ  
جَابَيْنِ عَلَى وَخَذَ تَارَهُ (٢٣٨)

زَعَقُ خَلِيفَهُ وَيَقُولُ  
يَانَارُ مَوْقِدَهُ فِي حَشَايَ

لَا مَعَايَ لَا أَبَ وَلَا آخَ  
وَلَا زُولَ سَائِدٍ مَعَايَا

مِنْ طَلْعِي وَلَدَ شَقَّةَ  
أَنَا النَّبِيُّ كَانَ مَعَايَا  
قَلِيلَ الْخَوَاتِ الْأَشَقَّةَ  
أَمُوتَ لَمْ أَكِيدِ الْأَعَادِي

مِنْ يَوْمِ أُمِّي جَابِلَتِي  
وَأَنَا فِ قَوْمِ الْعَزَائِمِ  
لَا فِيهِ يَوْمٌ وَدَلْعَتِي  
وَلَا بِلَتْ عَ الْفَرْشِ نَائِمِ

مِنْ طَلْعِي وَلَدَ زَيْنَ  
وَرَأْسِي عَلَى كِنْفِي عِبَائِهِ  
مَخْلُفَتِي وَلَدَ زَيْنَ  
يَقُولُ خَلَّى عَنكَ يَا بَايَا

خَلِيفَهُ نَدَمَ: كُلَّ وَاحِدٍ وَسَعْدَهُ  
بِالَّذِلِّ مَا عُدْتُ رَأْسِي  
بِالصَّوْتِ نَادَمَ يَا سَعْدَهُ  
قَالَ اللَّهُ عَلَامَكَ يَا بَايَا

يَا بَتِي صَبَحْنَا مَغَالِيبَ  
وَحَيَاةَ صِدْقَتِ لَأَمَانِهِ  
بِعَيْنِي شَفَّتِ السَّعَى وَالذُّبَابَ  
دَخَلَ عَلَيْهِ الْمَرَايَا





يَا بَنِي صَبَحْنَا مَقَالِبَ  
وَحَيَاةَ صَبَقَتْ لَأَمَانَهُ  
بِعَيْنِي شَفَتْ الْكَلْبَ وَالذَّبِيبَ  
دَخَلَ عَلَيْهِ الْبَيَايَهُ



نَقُولُهُ يَا بُوَيَّ عَ الْبَهْرِ صَلَّى  
وَالذُّورُ كُلُّهُ شَكِيئُهُ  
أَقْرَبُكَ عَ الْإِلَى حَصَلَى  
مَنَامِي الْإِلَى رَكِيئُهُ

أَنَا حَلَمْتُ وَالْعَمَلُ كَيْفَ  
مِنْ غَيْرِكَ طَالِيلُ بَرْوَنَهُ (٧٩)  
حَلَمْتُ الْبَهْرُ جَانَا فِ السَّيْفِ  
رَوَى بَلَدْنَا الْعَنْوَنَهُ (٣٠)

وَحَلَمْتُ فَدَدَهُ كِبِيرَهُ  
شَلِيلَتُهَا أَرْبَعُ فِرْسَانِ  
وَحَلَمْتُ عَوْدَ السَّيْفِيئِهِ  
يَا بُوَيَّ انْصُصْ وَمَالِ



وَحَلَمْتُ أَرْبَعُ مَدَنَاتٍ وَقَعْرُ (٣١)  
خَلْفَ الصَّدِيقِ مَانْقُولِشِ  
وِدَوْلُهُ مَتَرُوا مَانْفَعْرُشِ  
كَانُوا مُلُوكَ عَلَى أَرْضِ تُونِسِ

وَحَلَمْتُ خَلْقَاتِي فِسْرُوا  
اتَشَدَّلُ الْيَوْمَ دَا حَالِي

عَلَى وَحُوشَةِ الْقَرْبِ جَسْرُوا  
هَجَمُوا النِّعَمَ بِاللَّيَالِي

خَلِيفَهُ قَالَ بِكَفَاكَ شَهْرَيْنِ (٣٢)

يَأْتِ مَتَكَلِّشَ مَقَامِي  
أَصْلُ الْحِمِّ أَبُو الشَّيَاطِينِ  
يَا بَيْتَ سَمَى وَيَنَامِي

قَالَ لَهُ يَا بُوِي مَنَامِي مَجْرِبُ  
يَأْمَانِي عَلَى ضِلِّ سَيْفِكَ  
يَأْبُوِي مَنَامِي مَجْرِبُ  
تَشْرِقُ تَغْرِبُ بِكَفِكَ (٣٣)

خَلَّتْ خَلِيفَهُ فَمَرَّ لَمَّا هَامَ  
مَعَاةً مَلْطَقَةً بَعْدَ خَالِي  
وَنَادَى عَلَى الْوَادِ عَلَامُ  
عَلَامُ بِلِكْتَابِ جَالِي (٣٤)

يَا عَلَامُ اضْرِبْنِي رَمْلَكَ  
يَا صَاحِبَ النِّيَّةِ لِيَهْ  
يَا عَلَامُ اضْرِبْنِي رَمْلَكَ  
شَطَلْنِي مَنَامِ الصَّبِيهِ

يَا عَلَامُ اضْرِبْنِي رَمْلَكَ  
يَا بُو سَيْفِ كُلِّ جَوَاهِرُ  
يَا عَلَامُ اضْرِبْنِي رَمْلِي  
شَطَلْنِي مَنَامِ الْأَوَاهِرُ

الْعَلَامُ ضَرَبَ دَا رَمْلَهُ  
أَبُو الْعَرُوضِ اللَّصِيْفَةُ

عَرِيفَ اللَّيِّ جَرَى فَبِئْسَ هَلَالُ  
وَقَالَ طَهْنَجَتْ بِأَخْلَيفَهُ (٣٥)

لَفْسَنْلَ مَا قَلَّدَا عَ الْحَبِيبِ صَلِّي.

## الهوامش

\* الرازي: يوسف أحمد يوسف، ولد في ٣ مارس ١٩٢٧، عمره ٦٩ عاماً، يقيم بقفوية العقاب المجاورة شاماً لمركز البجداري، محافظة أسبوط، ورث رواية السيرة، وعزف الزباب، عن جده وأبيه، بدأ أثناء السيرة والهمول، وأُعتدلف الفن الغنائي الشعبي، منذ كان عمره ١٣ سنة، عمل مع أكبر رواية السيرة في محافظة أسبوط (الريس حامد الأسبوطي) حتى وفاته، عام ١٩٩٤. تاريخ الجمع: ١٨ و ٢٥ فبراير ١٩٩٦.

- (١) منطقة: لمية السجدة.
- (٢) الأسلاوة: الصلوة والذرفقة.
- (٣) جالنتله: جاءت إليه.
- (٤) دخالي: بغزارة.
- (٥) شقته: ملته، دخلته، نزهته، زيارته.
- لاسجار: الأشجار.
- (٦) يورسك: يورثك.
- (٧) نسبة الزابن: تنسب إلى اللبي (مسلم).
- (٨) حيلي: قوتي، صحتي، طاقتي.
- (٩) حيلي: بنفسى، بمنردى.

- (١٠) قَمْتُ: قُضِيتْ.
- (١١) مَرَّتْ مَرْحَلَانِ: لَمَرَّتَهُ؛ زَوْجَتَهُ؛ زَوْجَهُ.
- (١٢) حَمَلَهُ: حَمَلَتْهُ.
- (١٣) لَزِيْرَتِ: تَغَطَّتْ.
- (١٤) بَكَانَهُ: مَكَانَهُ.
- (١٥) لَزِمَ: لَفِصَ: أَوْ التَّصَبَّ: أَوْ اللُّطْفَ الصَّعْبَ.
- (١٦) الثَّابِرَى: الْجَمَلُ الَّذِي يَحْمِلُ هَوْنَجًا.
- (١٧) لَمِنَ: عَدِمَا.
- (١٨) لَوَسَقُوا: لَسَرَتْهُمُ.
- (١٩) عَمِنَا اللَّبِي: نَمِلُ اللَّبِي؛ نَسِبَهُ.
- (٢٠) أَرَضَلَهَا: أَمَرَدَهَا.
- (٢١) نَدِمَ: نَادَى.
- (٢٢) مِثْنٌ عَامٌ: مَالَتِي عِمَّةٌ.
- (٢٣) قَلَّاقٌ: قَلَقٌ.
- (٢٤) أَمَلَاوِي: السَّخَالِفُ؛ الْحَيِدُ.
- (٢٥) الشَّقَاقَةُ: الْأَشْقَاءُ.
- (٢٦) مِثْنِي: مَعْنَى؛ مَذْمُوعِي؛ كَيْفَ صَارَ.
- (٢٧) بَلَكَمَ: جَمَالِكُمْ؛ لِيَكُمُ.
- (٢٨) ثَارَهُ: ثَارَهُ.
- (٢٩) بَرُوْنَةُ: لَمَدُ الشُّهُورِ الْقَطْبِيَّةِ.
- (٣٠) الصُّنُوْرَةُ: الْمُنْبِلَةُ؛ لِلصَّبَاوَةِ؛ الصَّغِيْرَةِ.
- (٣١) مَذْنَاتٌ: مَآذِنٌ.
- (٣٢) يَكْفَاكُ شَهَارِيْنِ: أَيُّ كَفَاكَ بِكَأَمْ وَهَزَيْتَ وَتَأَذَّرَ وَجَمَاسِيَّةٌ زَكَاةٌ.
- (٣٣) تَشْرِيقٌ تَقَرُّبٌ بِكَيْفِكَ: أَيُّ لَحْلٌ مَا شَدَّتْ، وَالصَّحْنُ أَنْ حَمَلِي سَيَتَحَقَّقُ، شَدَّتْ لَمْ أَبْرِي.
- (٣٤) جَالِي: جَاءَ إِلَيْهِ.
- (٣٥) طَهَّجَتْ: أَيُّ (خُرَيْتٌ)؛ لِنَهَارَتِ؛ حَذَفَتْ مَصِيْبَةً.

# حوار بسين ..

## عبد الحميد يونس و فاروق خورشيد

وفي المستشفى عرف أنه في الطريق إلى فقد إبصاره الذي تم تدريجياً. وقد حاول الحصول على شهادة إتمام الدراسة الثانوية رغم الظروف الجديدة التي أحاطت به، ونجح بعد محاولات، ثم التحق بكلية الآداب قسم اللغة العربية، وملاها حصل على درجة الماجستير عن سيرة النظار، والدكتوراه عن السيرة الهلالية، وانضم إلى جماعة الأمان التي كونها أستاذه أمين الخولي.

أجرى الحوار معه فاروق خورشيد أحد الدارسين للأدب الشعبي والمهتمين بالسيرة الشعبية على الخصوص، وله عدة كتب مطبوعة في هذا الميدان، وله محاولات في ميادين القصة والرواية والمسرحية والنقد الأدبي، وقد عمل فترة في إذاعة القاهرة، ودرس مادة الإعلام في أكثر من معهد إعلامي عربي. وهو حالياً أستاذ متفرغ للأدب الشعبي بالمعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة، إلى جوار عمله الأصلي كاتباً أديباً متفرغاً.

\*\*\*

قلت له في أول اللقاء: نحن متفانين في أشياء كثيرة، ولكي أحب أن نختلف في حوارنا.

قال: إن لم يكن هناك اختلاف، فلا حوار هناك.

قلت: هذا استهلال مريح، فودع إذن ألا يغضب الأستاذ من تلميذه.

الدكتور عبد الحميد يونس هو رائد الدراسات الشعبية في الجامعات العربية؛ فهو أول أستاذ لكرسي الأدب الشعبي الذي أنشئ في جامعة القاهرة، كما أنه درس هذه المادة في كل الجامعات العربية، تقريباً، إن لم يكن مباشرة، فعن طريق تلاميذه الذين تخرجوا عليه وتخصصوا في هذا الفرع من الدراسات التي كانت غائبة عن اهتمامات الجامعات العربية من قبل.. وقد انتخب للدكتور يونس في شهر أغسطس هذا العام رئيساً لجامعة القصص الشعبي التي عقدت أول اجتماع لها في تونس تحت رعاية الجامعة العربية. وقبل هذا بأسابيع تسلم الدكتور يونس جائزة مؤسسة التقدم العلمي في الكويت فرع الدراسات الأدبية لهذا العام والتي خصصت للدراسات في الفن الشعبي؛ وذلك لدوره الرائد في هذه الدراسات، وأبحاثه المتخصصة، وإضافاته العديدة والقيمة إلى حصيلته المعرفية العلمية في هذا الميدان. ومن قبل حصل الدكتور عبد الحميد يونس على جائزة للدولة للتقديرية من المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة.

والدكتور عبد الحميد يونس من مواليد 4 فبراير عام 1910، وعاش في حي السيدة زينب بالقاهرة، وكان عضواً في فريق كرة القدم بالخدوية الثانوية. وفي أثناء تدريب لهذه اللعبة اصطدمت رأس زميل منافس بوجهه، وأغمى عليه،

مجلة العربي، صفر 1406 هـ - نوفمبر تشرين الثاني، 1985، للعدد (242).

■ كل معرفة جديدة.. إعادة تركيب واكتشاف.

■ لا ألوم العلم واكتشافاته إذا سخره رجال السياسة والاستعمار لأهدافهم.

صنعه وقال: وتعذني ألا يغضب للتلميذ من أسنائه.

قلت: ما تعوذنا في حياتنا أن يغضب التلميذ من أسنائه؛ فله حق الريادة والأبرة والصدقا مفاً، وكلها تجعل من الخلاف توجيهاً من الأستاذ للتلميذ عليه أن يفهمه ويدرك مغزاه، ويحل مساره العلمي بمقتضاه ..

قال: أدخلتني في متاعه، فست أصعب أن للمصافة بيننا تحتاج إلى كل هذا، ولو شئت للدخل في الموضوع المطروح مباشرة.

### جائزة مؤسسة التقدم العلمي

قلت: حصلت على جائزة مؤسسة التقدم العلمي في الكويت، وهي أول جائزة تمنح لباحث عربي في ميدان الأدب الشعبي، وقد نافسك في الجائزة تلاميذ حقيقون، كما نافسك في الجائزة كل من كتب بحثاً في الأدب الشعبي أو الفن الشعبي على العموم، فما تقييكم لهذا السلوك من ناحية، وما رأيك في الجائزة من ناحية أخرى؟

قال: التقدم للجوائز حق مشروع لكل صاحب جهد علمي يرى أنه يهله للتقدم إلى الجائزة، وكلما ازداد عدد المتقدمين إلى جائزة زاد هذا من قيمتها وأهميتها؛ لأنه يعني أننا قد أصبحنا من اللراء العلمي بحيث أفز مجتمعنا نخبة كبيرة من أبنائه يحلون أنفسهم بالاجتهاد العلمي في مختلف التخصصات العلمية، ومنها هذا التخصص وهو - كما تعلم - تخصص جديد في ميدان الدراسات الأدبية العربية ..

قلت: كثيرون من دارسي الفولكلور في العالم العربي اليوم - وقد كثروا عدداً وعدة - يعتبرون أصحاب الدرس الأدبي، متطللين على الدراسات الشعبية، ويصمونهم بأنهم يحلون عن الفن الشعبي من مكاتبهم .. فما قولك في هذا الموقف؟

قال: الدراسات الفولكلورية في العالم كله قامت على أساس من الدراسات الأنثروبولوجية والوسيوولوجية والإثنولوجية، ومن هنا كان الاهتمام بها يستقطب دارس الاجتماع والأنثروبولوجيا .. وهؤلاء أساساً يعتمدون على منابع بحث مقررة علمياً من قبل، وتدور كلها حول الجمع الفولكلوري الميداني، ثم التصنيف، ثم المقارنة، ثم تبادل المعلومة الفولكلورية، وتصنيفها آخر الأمر .. ونحن في كل هذا في

مواجهة عمل ميداني ومعلم بالدرجة الأولى، ولا مكان فيه لرؤية أصحاب الأدب بمناهجهم وتذوقهم الشخصي. ولهذا أنا لا ألوم الدارسين العرب الذين يقدمون هذه المناهج التي وإن تعددت إلا أنها تصب آخر الأمر في محن واحد، وتتجه نحو هدف محدد، هو المزيد من الكشف عن المجهول الفولكلوري عند الشعوب، وخصوصاً الشعوب النامية والبدائية .. ولا شك أن الكثير من نتائج هذه الدراسات قد أفاد في فهم التطور الحضاري للإنسان، وفي تحديد معنى الحضارة ومراسل تطورها سواء عدد شعب ما بالذات، أو عند الإنسان بمعناه الأشمل والأكمل .. ولا شك، أيضاً، أن الكثير من نتائج هذه الدراسات قد أفاد من أولنا قيادة الشعوب البدائية، أو التي مازالت تعيش في مرحلة متخلقة وفي بلاد غنية بالثروات الطبيعية السهلة لطوبع هذه الشعوب لإرادة من يستغلون نتائج الدرس والبحث الفولكلوري استغلالاً سياسياً، أو بمعنى أصح استثمارياً ..

### الشعوب النامية

قلت: لا أظن أننا نلوم العلم واكتشافاته إذا ما سخره رجال السياسة والاستعمار لأهدافهم؟

قال: بالطبع لا، ولكني أفزع حقائق هامة لا بد من وضعها في الاعتبار الجاد عندنا نحن بالذات؛ فنحن من هذه الشعوب التي تدرس - وما تزال - مجال جمع فولكلوري وتصنيف وبحث ..

قلت: نعود إلى سؤالنا الذي جر إلى كل هذا الحديث.

قال: نحن في صميم الإجابة عن سؤالك .. إن الكثير من أجزاء مجتمعنا - وخصوصاً في إفريقيا، وفي المناطق البدوية البعيدة عن مركز الحركة الحضرية - ظلت بعيدة عن نظر الجامعين للفولكلوريين القدماء، من أصحاب كعب الرحلات وكتب الطرائف وكتب العلم للجمع والمفصل. وهؤلاء تستهدفهم الأبحاث الجديدة بتركيز وإهتمام زائد.

أما باقي أجزاء مجتمعنا - الذي تطور وتحضر، بل قاد الحركة الحضارية في مراحل متعددة من التاريخ الإنساني - فهي قد تم مسحها فولكلورياً على أيدي المؤلفين القدماء، فدورنا لنا العادات والتقاليد، وأثبنا لنا الطقوس والاحتفالات



والذي يعرف أن العلم وإن كان ملكاً للجميع - ولكنه آخر الأمر ضرورة قومية في عملية التلمية الاجتماعية، وضرورة قومية في عملية التوحيد لا التفريق، وعلمية البناء لا الهدم، وعلمية خلق المعنى القومي لا المعنى الطائفي أو العرقي... وأنا واثق أن كل الدارسين العرب - أيا كانت الجامعات التي تشرف على دراساتهم الفولكلورية، يعرفون هذا الخط، ويدركون دوره المهم... ويضعون نصب أعينهم أن الخصوصية الفولكلورية كالبهجة أو مجموعة، إنما هي أحد المكونات أو اللبانات لكل الفولكلوري العربي العام؛ فالخاص الشديد الخصوصية إنما هو وسيلة رئيسية لمعرفة العام المشترك في المكون العربي الكلي.. ونحن أصحاب الدرس الأدبي نستفيد من هذه البحوث الميدانية كل الاستفادة، ونعيد تقييم نتائج أبحاثنا السابقة طبقاً لمستويات الكشف الطبقي الفولكلوري المتجدد على أيدي أصحاب البحث الميداني. ومحاولة الهجوم على الدراسة الأدبية للأدب الشعبي محاولة - في رأيي - تحتاج إلى وقفة طويلة؛ لأن الدراسات التي قام بها أصحاب الدرس الأدبي للموروث الشعبي قادت - وتقود دائماً - إلى المعنى القومي، وأبرزت - وتبرز دائماً - وحدة الموقف ووحدة المعاناة ووحدة الأمل..

قلت: لعل هذا كان من أسباب المحاولات الدائمة التي بذلت لأصرف أصحاب الدرس الأدبي عنها، مرة باعتبارها من (تخاريف) العامة، ومرة باعتبارها من الأدب الجنسي،

الدينية والرمسية والاجتماعية على السواء، كما دونوا لنا الموروث الفولكلوري الشعبي، والأدب الشعبي الذي اعتمد عليه واستغله في تكوين ثروة أدبية شعبية هائلة هي التي يهمل بها أمثالي من أصحاب الدرس الأدبي، وهي التي يجب أن تفرغ من دراساتها دراسة معاصرة تعتمد على المنهجين الفولكلوري والأدبي معاً لتحقيق نوعاً من للتوازن في فهمنا لتاريخ الإنسان العربي وشخصيته ومكوناته عبر التاريخ.

قلت: بالفعل، الإنسان يحس في قدرة التلاعب بمكونات الشعب الواحد بضعف حقيقته في فهم الفروق الدقيقة، وكيفية إثارة الذمات، وخلق الفلاقل الطائفية والعرقية في كل مكان في العالم العربي الآن، وهذا لا يمكن أن يتم إلا بدراسة عميقة وواقعية للجذور، وما الجذور إلا البدائيات الفولكلورية لكل مجتمع.

قال: أنت معي إذن، ولكن ليس معنى هذا أن نتوقف عن الدراسة، بل لابد من الاستمرار فيها وبسرعة، ولكن على الدارسين الفولكلوريين أن يحرصوا على مادتهم المجموعة، وأن يوظفوها، وبسرعة، في إرساء المفاهيم الاجتماعية السياسية للصحيحة، وأن يقدموا نتائج دراساتهم لنا أولاً، ثم بعد هذا لأصحاب الأموال المنموحة والأجهزة المبدولة والحماية والرعاية المالية. وأن يكونوا على حذر وهم يعملون: حذر العارف والفاهم، وحذر الوطني الذي يعمل لبلاده وقومه أولاً،

■ الموروث الشعبي يحقق التوازن في فهمنا لتاريخ الإنسان العربي.  
■ الإضافة هي الحياة.. وهي تمرد على التقدير وتقدير للجديد.

## ■ الأدب يجب أن يكون قائماً على المعيشة الحقيقية.. ومعبراً عن الواقع. ■ قدمت فلسفتي على الإصرار عندما أصبت وأنا ألعب كرة القدم.

ظاهرة غريبة - هي التي أقصدها بكل هذا الاستشهاد؛ فقد بدأ الاهتمام بشأني يأخذ شكلاً لافتاً وذلك من بعض الجمعيات الدينية والإنسانية الخيرية، بل وجدت أن بعض السودات الأجنيات والمصريات من غير المسلمات يتصلن بي ويعاونني في السبر والقراءة والكتابة .. وجدت سيلاً من الكتب يتدفق علي، والمدهش أن كل هذه الكتب ترتبط بالدين المسيحي. وبلغت المسألة حد الخطورة حين وجدت رئيس قسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب وهو رجل إنجليزي، يدعوني إلى الكلية، ويمرض علي بنفسه أن أدخل قسم اللغة الإنجليزية، وقال لي إنني سألقى كل العناية والرعاية، وأنني بعد النجاح والحصول على الليسانس يمكن أن أكمل تعليمي في إنجلترا. وأخبرني، أيضاً، أنه سيخصص لي سكرتيراً يقودني في الطريق ويقرأ لي ويكتب باللغة الإنجليزية .. وأخبرني أن عنده فكرة مسبقة عن اهتمامي باللغة الإنجليزية وتفوقني فيها، وأنه يترقى لي مستقبلاً زاهراً في دراستي بالمقسم ..

### الإضافة أولاً والإضافة أخيراً

قلت : ومع هذا لم تدخل قسم اللغة الإنجليزية.

قال: قلت لك إن العملية التبريرية كانت قد انضحت لي .. وأنا عندما أجد أمامي إغرامات غير مبررة أتردد وأعيد التفكير محاولاً معرفة ما الذي يمكن وراء كل هذه الإغرامات .. ومع هذا كان من الممكن أن أدخل قسم اللغة الإنجليزية لولا أنني سألت نفسي سؤالاً مهماً دائماً ما أطرحة علي نفسي عندما أجد نفسي في مفترق طريق، والسؤال هو : ما هي الإضافة الحقيقية التي سأضيفها أنا إلى دراسة الأدب الإنجليزي؟ وعلى هذا دخلت قسم اللغة العربية وكلي أمل أن تقودني الدراسة إلى إضافة شيء جديد.

- ما الذي رجح دخولك قسم اللغة العربية يا دكتور؟

قال: شخصية الدكتور طه حسين، كنت معجباً به كمثال للقدرة على التغلب على الظروف الشخصية القاهرة، وشق الطريق بالإرادة والعزيمة، وكنت قد قرأت له قبل ظروفى المصرية قصوره التي كان ينشرها من كتابه الأيام في مجلة الهلال .. كما أنني لاحظت أنه بالفعل أحدث إضافة لدراسة الأدب العربي أثرت على أجيال الدارسين من بعده .

كما حدث لألف ليلة وليلة، ومرة باعتبارها تخرج من محيط العمل الأدبي الفصيح ..

قال: يخطئ من يظن أن أصحاب الدرس الأدبي يلون عنق هذه الأعمال الشعبية لتتنطق بالمعنى القومي، وبالصياغة البناء؛ بل الحقيقة هي أن هذه الأعمال نفسها صاحبة المروءة والرسالة، وأحسب أن الدرس بعد لم يكمل عملية استكشافها واستنطاق كل أبعادها وأعمالها .. وهي مهمة نكلها بكل ثقلها وعنايتها إلى أصحاب اللغ من الدارسين في الأدب الشعبي، وفي الأدب العربي بعلامة.

### الأدب والحياة

قلت: ألا ترى أن الأدب هنا تشابك مع السياسة إلى حد ما؟

قال: بل قد تشابك مع الحياة، فنحن من مدرسة الفن والحياة .. وأنا كان هيرنان بعد أن العلم والفن والأدب وسيلته إلى السيطرة والقوة، فلماذا لا نفعل نحن هذا أيضاً؟ سأحكي لك تجربة من حياتي أنا .. عندما كنت طالباً في المدرسة الخديوية كنت في فريق كرة القدم بالمدرسة، وحدث في أثناء التدريب أن اصطدم رأس أحد اللاعبين بوجهي، فأغمي علي، وعندما أفاق وجدت الدنيا تنظم في عيني، ونقولوني إلى المستشفى، وبعد عدة عمليات فقدت الأمل في الاستعادة الكاملة للإبصار، ولكن هذا لم يثقلني عن مواصلة الدراسة. وبعد توقف عامين كاملين تقدمت إلى امتحان (البكالوريا) وهي المقابل للثانوية العامة هذه الأيام .. وبعد عدة محاولات نجحت في الحصول على هذه الشهادة التي تؤهل للانحياز بالجامعة .. وقد حارلت الانحياز بكلية الحقوق؛ لرغبتي في ممارسة العمل السياسي الذي كانت شهادة الحقوق - أيامنا - هي الباب الأمامي إليه، ولكني لم أنجح في هذا؛ فقد كان فقدي للبصر عاملاً أساسياً في هذا الإخفاق .. وانجهت إلى كلية الآداب، وكانت رغبتي الأولى أن أدخل قسم الفلسفة لأنني كنت أريد أن أدرس الحياة الاجتماعية لأن الدراسة في هذا القسم وقتنا كانت تشمل دراسة الفلسفة والاجتماع ممّا .. كما كنت أفكر في الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية؛ فقد كنت ولوماً بقرارة الأدب الإنجليزي، وكانت لي بعض للترجمات المبكرة لقصص ومقالات ظهرت في بعض للمجلات، وهذا حدثت

في الكلية. وكانت الدراسة في الدكتوراه كما تعرف عن السيرة الهلالية.

### القرية والسيرة الشعبية

قلت : ولماذا السيرة الهلالية بالذات؟

قال: هناك سبب شخصي؛ فقدمنا كنت أذهب إلى القرية كنت أسمع للشاعر ينشد هذه السيرة، وكانت القرية مقسمة بين من ينتمون إلى القومية وبين من ينتمون إلى الهلالية. كما أنني وجدت في (خزنة) الكتب في البيت نسخة قديمة جداً من الهلالية قرأتها في وقت مبكر. وقد أدهشت أن القرية تعيش في السيرة، بل إن السيرة تؤثر في العادات والتقاليد، بل في الأزياء وطريقة الكلام، أيضاً، بعدة الناس.. والواقع أن معظم معلوماتي أستقيها من الملاحظة قبل القراءة. ومن هنا كان عملي يتجه إلى حد كبير إلى الاستفادة من الدراسات الميداني إلى جوار الاستفادة من القراءة والتدوين.

قلت: عفواً، لست أفهم هذه النقطة..

قال: أعني بالنسبة لطروفي البصرية الخاصة؛ أنا بالفعل أتمتع بذاكرة بصرية قوية، وهي ذاكرة لونية - ولونية معقدة أيضاً - والقراءة والكتابة وسيلة لتحويل السموع إلى مرئي.. والشعر عندى يتحول إلى مجموعة نغمات، هذه النغمات تتحول إلى صور يمكن رؤيتها بوصفها من خلال العقل الإنساني فتتحول إلى معنى واضح. وهذه الظاهرة، أيضاً، تكمل عندى في الإيقاع المصاحب للكلام، وهو ما يصل في صورته الأخيرة إلى الرقص. ولكن في صورته اللغوية يمثل الإيقاع إضامة للكلام، وأنا أقول لطلعتي دائماً إن الحركة والإشارة والإيماء جزء من الإبانة.. وهذا هو الذي جعلني أكثر حساسية لما حولي، وأكثر استفادة من الملاحظة الدقيقة لكل ما أسمع..

قلت: فكان كل معرفة جديدة، عندك، إعادة تركيب.

قال: إعادة تركيب واكتشاف، ومن هنا كانت متعة الدراسة للشعبية عندى؛ فهذا الميدان إضافة إلى عطلتنا الأدبي من ناحية، وإلى دراستنا الاجتماعية بالمعنى العام من ناحية أخرى.. وبعد هذا أصبح للدراس الشعبية استمراراً للتواصل التخصصي، واستمراراً - في نفس الوقت - لمحاولة الكشف، فأنا

قلت: كررت كثيراً كلمة الإنشافة بوصفها شيئاً مهماً وضرورياً فماذا تعني بها؟

قال: الإنشافة هي الحياة.. فليس معقولاً أن يتقدم جيل للدرس والبحث دون أن يكن هدفه الأساسي هو الإنشافة إلى ما هو قائم وموجود، والإنشافة في هذه الحالة تتردد إلى حد ما، وتقديم الجديد إلى أبعاد حد.. وعندما دخلت قسم اللغة العربية بكلية الآداب كان هذا الوضع قائماً.. كان هناك من يدرس اللغة العربية والأدب العربي بطريقة محافظة جداً، وكان هناك المتمردون والمثابرون، والمخطمون إلى الإنشافة أو إتاحة الفرصة لخلق هذه الإضافات المحددة.. فضلاً أنا وجدت مدرس للدحو في الكلية يصور على نفس التعريفات التي تعلمها في مدرسة محمد علي الابتدائية، بينما كان هناك أساتذة يمارنون على الزلية الجديدة في كل شيء، ومنهم الأساتذ إبراهيم مصطفى، وأستاذي أمين اللغوي الذي أدرك أنني مرتبط بالمتجمع، ومرتب بالحارة، مرتبط بالقرية. وكنت أرى أن الكثير من دراسنا لا تتناول الأشياء الحقيقية، أنا لا أعني العامية كلغة، وإنما أنا أعني المعاشية، أن يكون الدرس ابن الحقيقة والواقع..

### أدب الثورة

قلت : لكي يكون درس الأدب مبدئياً على المعاشية يجب أن يكون الأدب نفسه قائماً على المعاشية الحقيقية، ومعبوراً عن الواقع..

قال: وهذا ما أعنيه، وأنا صغير كان إعجابي الشديد بأدب سنة ١٩١٩ أدب الثورة: أدب الخطب والشعر والزجل والأغاني الذي ترجم عن مخاض الثورة، ثم عن ثورة الشعب على الاحتلال. وهذا ما دفعني عند الانتهاء من الليسانس أن أتجه إلى دراسة أدب سنة ١٩ في الماجستير باعتبارها أدباً معاشياً يتضمن، بلا شك، أدباً شعبياً حياً. وقد وفق أستاذي أمين اللغوي على هذه الدراسة، ولكن واجهتني صعوبة جمع المادة، فقد كانت متناثرة، ولم يكن تدبها ولازم لطروفي الخاصة، وبهذا اتجهت إلى دراسة أدب (بين بين) فكانت دراستي الماجستير عن الظاهر بيهري، ورغم صعوبات الدرس فيها إلا أن مشاكلها كانت أخف من مشاكل الدكتوراه التي واجهت فيها صعوبات حقيقية وخصوصاً من جانب التطور المحافظ



إلى الآن أكتشف. وأنا أقول للتلاميذ دائماً إن التخصص ليس شيئاً مفقوداً، بل لابد من الإضافة والكشف، الاستفادة من المناهج الجديدة التي تقوم على العمل الميداني والملاحظة الواقعية.

قلت: أنت تكلف الدارس أن يستفيد ممن هو قبله، ولكن على ألا يريد ما قبله دون إضافة.

قال: على المستوى الفردي هذا صحيح، ولكن على المستوى العام هناك، أيضاً، ملاحظة هامة.. فمن سوء الحظ أننا لا ننظر نظرة علمية تكاملية إلى الدراسة الجامعية، بمعنى أن كل من صادفته فكرة يسجلها للدراسة الجامعية ويوافق عليها الأستاذ، ويوافق عليها القسم دون مراجعة للدراسات الجامعية السابقة؛ إنما يجب - قبل الموافقة على دراسة علمية جديدة - أن نراجع ما تم، ونخطط لما نقصنا في مجال البحث العلمي.

### التخطيط للدراسة الجامعية

قلت: تعني داخل التخصص الواحد في جامعة بذاتها.

قال: بل أعلى داخل التخصص الواحد في كل الجامعات العربية ككل، بحيث تكامل الدراسات؛ فثقافتنا واحدة، ومهمونا واحدة، وكل بحث جديد يلقي إضاءة على تراثنا كله، فيجب إذن أن نشترك في التخطيط كجمعية أن تيسر الدراسات في نقالات متتابعة، ولا تكرر دراسة سبق أن قدمت لجامعة أو أخرى فيصنع الجهد ولا نحصل جديداً.

قلت: لا يختلف أحد على أهمية هذا، ولكن هناك ملحوظة مهمة بالنسبة لإنتاجك، فأنت كما تهتم بالأدب الشعبي تهتم اهتماماً واضحاً بالترجمة..

قاطعي قائلاً: هذا تكامل في العمل؛ فالإكتشاف لا ينبغي أن يسير في اتجاه العمق فقط؛ وإنما ينبغي أن يتجه أيضاً، إلى الحياة المعاشة حولنا، والحياة العلمية حولنا لن نعرفها إلا بالقرامة في اللغات الأخرى وترجمة ما في هذه اللغات إلى العربية. وفي عهد الصبا كان اهتمامنا بالاطلاع بالإنجليزية كبيراً، ومن حسن حظنا أن المجلات الإنجليزية والكتب كانت ترد وكانت رخيصة الثمن.. وفكرنا أن نترجم دائرة المعارف البريطانية، وكانت فكرة طموحة، واتصلنا بهم فطلبوا ثلاثة ملايين جنيه استرليني، وكان هذا في الثلاثينيات، وبالطبع ماتت الفكرة.. وأخذنا نترجم بعض القصص والمقالات وننشرها في المجلات الثقافية إلى أن نعمت عدد واحد مائة، هو

الدكتور محمد ثابت الفندي، فكرة أن نترجم دائرة المعارف الإسلامية، على أن نستفيد من الأساتذة المتخصصين في الرد على آراء المستشرقين في بعض المواد. وبدأنا العمل بالفعل، ثم توقف المشروع لأسباب مالية وإدارية، ولكني لم أتوقف عن الترجمة حتى الآن، فأنا من هواة الترجمة.

قلت: أي أن الترجمة تدخل في إطار الهواية.

قال: هي هواية وهي عمل؛ فالترجمة مكابدة حقيقية، فليست المسألة تحويل الألفاظ من لغة إلى لغة، ولا ترجمة المعاني، وإنما المهم هو ترجمة المضامين الفنية وخصوصاً في الشعر والنقصة والمسرح.

قلت: يلزم سؤال، هذا، عن قدرة اللغة العربية على التعبير عن هذه المعاني والمضامين.

قال: لا تنس أن اللغة العربية احتفظت بكيانها ثابتاً مدة طويلة، وإضافة مغربات جديدة إليها عمل صعب، ولكننا كنا نتغلب على الصعوبات بمسوية نحت وتغيير، دون أن نغير من تقاليد اللغة العربية نفسها، وقد حاولنا نقل العامية إلى الفصحى ولكن بحذر.

قلت له: بمناسبة العامية، ألا ترى تناقضاً في أن تكون أساتذاً للأدب الشعبي ولا تكتب بالعامية؟

قال: أنا لا أكتب بالعامية؟ لأن لغتي هي العربية أفكر بها وأكتب بها وأترجم بها أيضاً، والأدب الشعبي ليس أدب العامية، وإنما أدب العامية جزء منه يدرس ويناقش.. وأنا أحتفي بالنص العامي وأحاول فهمه، ولكني حين أكتب عنه أكتب عنه باللغة الفصحى. وهذه مشكلة قديمة وأزلية، أعلى مشكلة الفصحى والعامية، ولكنها بالنسبة لنا محولة؛ لأن النص العامي لا يأخذ صفة العروبة العامة، أو لا يصبح من الأدب الشعبي العربي بعامة إلا إذا جاء من يصوغه بلغة الأدب الشعبي، وهي فصحي - أو قريبة جداً منها - ولا تحفظ من العامية إلا بعض العلاقات التركيبية العامة. ولكنها آخر الأمر تقريباً للعاميات العربية المختلفة، وتقريب بينها والفصحى الأم، المهم أن يكون الاتجاه - كما قلت منك في أول الحديث - إلى التوحيد لا إلى التجزئة، والعربية الفصحى تجمع وتحقق الارتباط، وهي قابلة لامتصاص الخلافات والبحث عن صيغ عامة تحقق الالتقاء اللغافي والفكري، حتى الشعبي منه في كل المنطقة العربية.

## عبد العزيز رفعت

أمكننا - في دراسة سابقة - أن الحكايات الشعبية أعمال فنية لها خصوصياتها الجمالية، ومع ذلك فهي - ككل الأعمال الفنية - تمثل كيانات مكتملة، ومنغلقة على ذاتها بالمفهوم الذي عنيناه بمصطلح «انغلاق»<sup>(١)</sup>. بيد أن هذا التأكيد من جهتنا يصبح غير ذي موضوع ما لم يبرز بتأكيد آخر - على جانب عظيم من الأهمية - هو أن هذه الكيانات نفسها كيانات حية «ديناميكية»، أمكنها ويمكنها - خلال رحلتها في الزمان والمكان - أن تقترب من بعضها البعض، ومن الواقع، دون أن تفقد أبنيتها، أو أن تذوب أشكالها وتختلط بطريقة لا تسمح بتعيينها، الأمر الذي يجعلنا ننظر إلى هذه الخاصة الديناميكية للحكاية وكأنها مبدأ من المبادئ الفنية التي روعيت في إنشائها، أو لنقل أساساً من الأسس التي يرتكز عليها بناؤها بسبيل بثائها وانتشارها ونموها.. فالحكايات تجدد نفسها باستمرار طالما تُروى، وتنمو لا عن طريق الانقطاع والبدء من جديد، بل عن طريق التواصل المستمر لاستبدال وتبادل الموتيقات واندماجها في علاقات جديدة، تتولد بمقتضاها حكايات أخرى رائعة ومدهشة.

التوجه عملاً جليلاً هو فهرست موتيفات الأدب الشعبي "Motif Index of Folk Literature" لسالم الفولكلور الأمريكي ستيث تومسون "Stith Thompson"، والذي يعد واحداً من أهم الإنجازات في تاريخ علم الفولكلور، بل لعله أهمها على الإطلاق. وهو يصنف الموتيفات في ثلاثة وعشرين باباً (تدل عليها حروف أبجدية لاتينية كبيرة - Capital)، وكل باب من هذه الأبواب مخاضه الخاصة التي تحمل أرقاماً

هذه الخاصة الديناميكية للحكاية أدت - كأحد العوامل المعبرة - إلى تماثل وتشابه الكثير من الموتيفات في العديد من الحكايات لدى العديد من الشعوب. وأسدرعت هذه الظاهرة (تماثل وتشابه الموتيفات الحكائية) أنظار دارسي الحكاية الشعبية، وأثّر توجيههم نحو دراستها على المستوى النظري للقول بنظريتين مهمتين، هما: نظرية الانتشار (الأصل الواحد) ونظرية الأصول المتعددة. وعلى المستوى العملي أثّر هذا

ممثلة [تبدأ من الصفر في كل باب] وهذه الأرقام السلسلة في المداخل تخضع للتقسيم العنصرى، الذى يخضع بدوره للتقسيم العنصرى، بحيث يمكن التوسع في أية نقطة تحتويها الفهرست إلى أقصى حد ممكن. وترد الأبواب في الفهرست على النحو التالى:

- A - موتيفات ميولوجية. B - الحيوانات.
- C - المحظورات. D - السحر.
- E - الموتى. F - المعائب.
- G - الغيلان. H - الاختبارات.
- I - الحكام والمحققين. K - الخداع.
- L - انعكاس الأوضاع. M - ترتيب المستقبل.
- N - الصنفلة والمقدر. P - للجمعية.
- Q - الثواب والعقاب. U - طبيعة الحياة.
- R - الأسرى والمطاردون. S - القسوة غير الطبيعية.
- T - الجنس (Sex). V - للدين.
- W - سمات الشخصية. X - الفكاهة.
- Z - مجموعات متنوعة.

والواضح بشأن هذه الأبواب أنها محددة بدقة، حتى أن الباب الأخير منها لا تقتصر وظيفته فقط على مجرد السماح باستيعاب كافة الموتيفات التى يتمحور على الباحث لإرجاعها تحت الأبواب الأخرى، وإنما يتمحور هذه الوظيفة إلى كونه يعمل بمثابة ضمانة كافية لدقة التصنيف المطلوبة. ومع ذلك فإن المشكلة المزورة لا تكمن فى تسمى هذه الدقة، بل هى تكمن أساساً فى تعريف الموتيف ذاته. يقول طومسون بهذا الصدد: "لقد وجدت أن أصعب سؤال يمكن أن يوجه إلى بشأن هذا الفهرست ربما يكون السؤال الشهم - (ما الموتيف؟) . وليس لهذا السؤال جواب قصير سهل؛ إذ توجد فقرات معينة فى الرواية يحرص رواة القصص على استخدامها، وهذه الفقرات هى المادة التى تنسج منها الحكاية. فإذا كان لها فائدة حقيقية فى تكوين الحكايات، فإن نوعيتها لا تؤثر مطلقاً على اعتبارها (موتيفات) تكوين. وفى الواقع يكون لبعض الأشياء طابع خاص يسبغ عليها أهمية بعينها، تجعل الإنسان يتذكرها على الدوام، على غرار التعريف الشائع الذى يحدده الصحافيون للخبر - إذا عرض كلب إنساناً فذلك ليس بخبر، أما إذا عرض الإنسان كلباً فذلك هو الخبر. فالتجارب اليومية من النادر

تذكرها إذا لم يمسه شيء غير عادى، فى حين أن عالم ما وراء الطبيعة، مثلاً، يكون عادة بعيداً عما هو عادى فى الحياة اليومية، ولذلك يشكل (موتيفات) جيدة للرواية. وبصفة عامة، يمكن القول إن (الموتيفات) تتعامل مع أشياء بعينها. مع آبهة وأنصاف آبهة، مع أجسام مساوية حينما تكون مواصفاتها غير تلك التى ترد فى كتب علم الفلك، مع أصول الحيوانات وعاداتها حينما يختلف ذلك عن دروس معاهد علم الحيوان، وكذلك تتعامل مع الحيوانات الغريبة وغير العادية التى لا توجد فى الكتب المدرسية، ومع السموعات على اختلاف أنواعها مما لا يذكر عادة فى لوائح القانون، ومع السموعات السحرية، والمظاهر المتنوعة للموتى، والمخلوقات العجيبة كالغول وما شابهه، والأناسى المفزعة، وخبطات الحظ، والسماسات الاجتماعية غير العادية.. إلخ، أو قد يكون (الموتيف) مجرد حدث بسيط من أى نوع، يروى لأنه يتضمن شيئاً فكاهياً، أو لأنه يدهش السمع. وكذلك (موتيفات) أخرى كثيرة لا تزيد عن كونها انعكاساً لعالم المعتقد الذى يشكل خلفية الرواية<sup>(١)</sup>.

وهكذا، فإن الموتيف - كما يبدو من توضيح طومسون له - ليس هو بالضبط العنصر "Element" بمفهومه المتعارف عليه فى نظرية النقد، بل إن استخدامه وفقاً لهذا التوضيح نفسه فى السياق العلمى للفولكلورى يختلف عن استخدامه فى السياقات الأخرى غير الفولكلورية، كالنص والأدب. وبمقابل ذلك، فإن الأم، وهى عنصر وفقاً لمفهوم العنصر فى النظرية النقدية، لا تعتبر موتيفاً وفقاً للمفهوم الفولكلورى للموتيف؛ أما الأم القاسية فهى تعتبر موتيفاً، لأنها بهذه القسوة - على الأقل - تخرج من حيز المادى إلى حيز الغريب، أو من حيز المؤلف والطبيعى إلى حيز اللاأماؤف واللاطبيعى. فالموتيف فى النظرية الفولكلورية ليس هو العنصر العادى، وإنما هو العنصر الذى يتوافر على شيء ما يجعل له قيمة محقة.. قيمة يتنقل بها بين حكايات كثيرة متنوعة، يمتلك ذلك وظيفة مؤكدة، ليس فقط على مستوى الحكاية، بل وعلى مستوى الخطاب أيضاً؛ إذ هو يدهش المستمعين، أو يمتصهم، أو يؤثر لانتباههم، أو يوظف ترقبهم لفضل، أو يحمل لهم معنى، أو يمثل لهم قيمة معينة.. إلخ، وقد عرفه "طومسون" على أنه: "أصغر عنصر روئى له القدرة على الاستمرار خلال الزمان والمكان كجزء من التقاليد/ المأثورات فى ثقافة معينة"<sup>(٢)</sup>.

هذا وقد تقوم القصة الشعبية - كما أوضح طومسون - على موتيف واحد، كما قد تقوم على أكثر من موتيف، «لأن القصة التى تحوى موتيفاً واحداً

الأساسية، عدد روث، كما تقابل «الحوافز الحرة، موتيفات التفاصيل.

ومن جهة ثانية يصف توماشفسكي الموتيفات حسب الفعل الموضوعي الذي تصفه، فهي إما أن تكون ديداميكية تغير الوضعية القائمة، أو أن تكون قارة لا تغير الوضعية القائمة. وتكون الحوافز الحرة في العادة موتيفات قارة، لكن ليست كل الموتيفات القارة حوافز حرة<sup>(٧)</sup>.

ومادم الأمر كذلك، فإن الوقائع (الأحداث) في الحكاية الشعبية هي التي تمثل الغالبية العظمى لموتيفاتها. فالموتيفات الخاصة بالشخصيات - على سبيل المثال زوجة الأب/ الأم القاسية/ للزوجة الخائفة/ الأب المسجور... إلخ. وكذلك الخاصة بالأشياء والأدوات السحرية طاقاة الإخفاء/ البساط السحري/ لبن اللبنة الشافي/ الشجرة التي تستدعي بها الشجرة الجنية وما شابه ذلك - على الرغم مما لهذه الموتيفات من مفهوم مستقل في المداخل الفهرسية، فإنها تعمل في الترسمة السردية المنظمة للحكاية باتجاه تدعيم وقصصها؛ إذ إن خصائص الشخصيات - على ما أسلفنا في دراسة سابقة - تتم ترجمتها إلى أفعال، أي إلى أحداث حكاية<sup>(٨)</sup>. والعناصر المساعدة من مختلف الأشياء والأدوات السحرية ووسائل التعرف والاستدعاء تعمل في الحكاية بصفتها وسائل لأفعال، مكسبة بذلك وظيفة فنية، أو أنها قد تظهر في الحكاية باعتبارها نتائج لأفعال، مطوية بذلك على مضمون اجتماعي. وكاستراتيجية عامة وشاملة تمتلك الحكاية بنية محساسة، تقوم على علاقات ثنائية، زمنية وسببية، وعلى تقابل مزدوج، ومولجة لشخصيات ذات أهليات متفاوتة ومقاصد متصارعة في غالب الأحيان، الأمر الذي يجعل الأحداث هي المهمة على الحكاية، بل وتلجز موتيفاتها صياغة الموضوع الحكائي وتحدد نمطه.

ومن الطبيعي أن يؤدي تأسيس الموتيف على هذا المفهوم المستقل إلى تزييق أوصال الحكاية عند فهرستها، واختزلها إلى مجموعة من الموتيفات المفروزة الغالية من الحياة، في حين أن الحكاية جسد حي لا متتالية من الموتيفات، تقوم بين كامل عناصره علاقات تضافر غنية بالمعنى، ويحدّد بإظهارها العنصر بالآخر. وإلغاء هذه العلاقات هو بالضبط إلغاء لبنية الحكاية ومضمونها وجمالياتها وفنياتها؛ وإذا حرص أسعاب الانتباه البديري في دراسة الحكايات للشعبية - باعتبارها نتاجاً ثقافياً - على معرفة مكونات وعناصر الحكايات الشعبية، لا من حيث إنها عناصر مفروزة مستقلة،

لا بد لها من أن تستخدم عدداً من المكونات الثقافية العامة التي لا ينظر إليها من وجهة نظر (تصنيف) الطراز والفهرسة على أنها موتيفات. فجملة: كان هناك فلاح يملك منزلاً وقاساً - تصدّى على عناصر ومركبات ثقافية عامة منها مفهوم الفلاحة، ومفهوم الملكية، ومفهوم السكّى، ومفهوم المنزل، ومفهوم حجم المنزل، ومفهوم الثمن، ومفهوم القناس، ومفهوم عرق الأرض، الذي يرتبط بدوره بمفاهيم للتقنيات المستخدمة في الفلاحة. ولجملة نفسها تكون مكوّناً قد يكون أساسياً في قصة، ولكنها لا تصدّى على أية موتيفات. فإذا ما أضفنا إليها: ثم باعها فظهر ثمن معقول تسلمه نقداً، وعاش مع زوجته في سعادة - تكون قد أضفنا مكونات ثقافية أخرى، ولكنها لم نصف موتيفات. أما إذا أضفنا: وذلك يوم رأى في حلم من أخيره أن في منزله كنزاً، وأن قاسه هي الأدلة الوحيدة التي تقعح هذا الكنز - فإن الموقف يتغير بظهور العناصر غير العادية، وهي: الحلم المبني، والكنز، وأن الكنز لا يقع إلا بأداة معينة. وكل تلك المكونات هي في الواقع موتيفات<sup>(٩)</sup>.

ومع أنه لا يمكن التردد في اعتبار الموتيفات معلومات حكاية تبدو دائماً مستحقة للذكر، إلا أنه لا يمكننا الحديث عنها باعتبار أنها متساوية الأهمية داخل العمل الحكائي. وقد أشارت أنا وبرجيتا روث Anna Birgitta Rooth - في دراستها عن «دائرة سندريلا» - إلى ذلك، وتحدثت وجود اختلافات وظيفية وتركيبية في عمل الموتيفات، وبناء على هذا قسمت الموتيفات إلى طبقات تبعاً لأهمية الدور الذي تلعبه الموتيفة في القصة. فهناك ما نسميه «الموتيفة الأساسية»، تلك التي يؤدي إسقاطها إلى حدوث خلل بنائي أو روائي خطير في بناء السرد. وهناك ما نسميه «موتيفة التفاصيل»، وهي الموتيفة ذات الأهمية الجانبية، والتي يقتصر عملها على المساعدة في توضيح أو استكمال الأحداث المؤدية إلى تصديق الموتيفة الأساسية. ومن أمثلتها الموتيفات الخاصة بالوصف وعناصر التشويق وإطالة الأحداث<sup>(١٠)</sup>.

أما توماشفسكي، فهو يعالج الموتيفات - في نظريته عن الأغراض - من ناحية أهميتها للمتن الحكائي والبنية الحكائي. فالموتيفات التي لا يمكن الاستغناء عنها ويسمونها «حوافز مشتركة»، وهي تلك التي تخضع بأهمية بالغة بالنسبة للمتن الحكائي (الغابول)؛ إذ إن حذفها يمس رابط السببية الذي يورث الأحداث. أما الموتيفات التي لا يخل حذفها بالتتابع الزمني والسببي للأحداث فيسميها «حوافز حرة»، وهي تلك التي تقوم على وجه خاص بدور مهم من محدّد بناء العمل الحكائي<sup>(١١)</sup>. وهكذا تقابل «الحوافز المشتركة»، عند توماشفسكي، «الموتيفات

بل من حيث إنها عناصر مختلفة في دينامية بنية الحكايات»<sup>(٩)</sup>.

ولكى يتاح لنا أن نلاحظ هذه الدينامية في الصالات التي يمكن أن يفتحها موتيف ما أمام التفرع الحكائي، وفي إمكانات تقبل الموتيفات للتحويرات داخل مسارات السرد المختلفة للأعمال الحكائية بحيث تندمج في أبجديتها، وفي التدرجات المتعددة للموتيفات التي يمكنها أن تؤدي وظيفة الموتييف نفسها الذي أدرج في مسار سرد حكائي معين لأسباب جمالية أو سوسيو-ثقافية.. لكي يتاح لنا أن نلاحظ ذلك، لا نضرب من أن نقدم هنا تحليلًا مفصلاً لموتيفات حكاية «الضنى مايتصطاش»، باعتبارها حكاية قصيرة نسبياً لا تستغرق مساحة ضخمة، على أن نتلخص من موتيفات هذه الحكاية ابتداءً من موتيفات أخرى في حكايات أخرى، بما يكفي للإيضاح من جهة، وفرض موتيفات الحكاية موضوع التحليل من جهة ثانية.

نص حكاية «الضنى مايتصطاش»<sup>(١٠)</sup>.

.. هجّاك الله .

.. تهاجك الله .

كان فيه ملك .. ما ملك إلا الله .. والله ده مجوز ومرته مش أما تخلف، قاعده معاه وعياشه عال المال، بس عدم الخلفة يايعنى منقص عليها عيشها، لها أخت مجوزة غريبة أما تولد .. والده ست صبيان، قالت لها: ياأختي أنا أما أقولك آه ؟. قالت لها: إه . قالت لها: إني أريجي خلق على بطلك، وأنا ليه شهر حبلة أهد، وقولي أنا حبلة .. أنا حبلة، وعدى التسع شهر وقولي أنا رايحه أولد بيت أبويا، وأنا آجي هنا في بيت أبويا وأولد، والميل للى أولده خدوه، ويد خدوه بنت خديه .. كده ياأختي ؟. قالت لها: كده، أنا عيني ملاته ومعايا بدل الميل سنه، والسنة صبيان، ورضى .. مش عايزه ميل تانى . قالت لها: خلاص ياأختي، يبقى جميل عملته فيه، دا ملك ياأختي وإيده طايكه، رسعده وخوره وماله .. إني عارفه . قالت لها: خلاص . ربطت خلق على بطلها .. كل شهر تعط خلقه .. شهر في شهر لحد التسع شهر ماخلاص، قالت: باملك . قال لها: نعم . قالت له: أنا رايحه بيت أبويا عشان أولد . ياينت الناس أولدى هنا، عشان بيوتنا يبقى فيه ملايكه ونفرح . قالت له: لع .. أنا هرلد بيت أبويا، دى أول ولده، وطبعاً أول ولده لازم أولدها عند أبويا وأمي، ولخواتي يجمعوني هناك . قال لها: روي .. ياولد يا خدام . قال له: نعم سيدى . قال له: ركب سكه . ركبته سكه الفرس وللخدم ركب الجحش وطلعت

على بيت أبوها، راحت بيت أبوها، ويوم واثنين وجت أخذها عشان تولد، دار لها الروع تولد .. تولد جوز .. ويدين .. ولدت الدور صنادي ويدين . قعدت أمحتها .. مرث الملك .. يوم واثنين وثلاثه وأربعه وخمسه وستة وسبعة وعشرة أحد ما ربطت، ويعت لجوزها أنا ولدت ويد، وجوزها بت لها الزياره اللازمه والفراخ والخدامين وراح لها .. وعمل الزواجب . وبعد الإربعين يوم قالت: مايتله بقه ياأختي أنا عايزه أروح، جوزي بت لى عشان أروح أمه ... ما تديني الولد اللي هشدو هلى منهم ياأختي خايفي أروح . قالت لها: إسم الله عليكى، هيه الولد أما تخطي، إني ياأختي يدكي ربنا .. آه ياأختي!! أمال كنتى معشائى لاه ؟. قلت لها: أمر للى حصل .. أعمل آه ؟ أروح فاه ؟. يا كسوفى .. يامرى .. ياخمشلى .. بالهوى، ودررت البكا . قالت لها: تظلمى لغوى تنزلى تحت الضنى ميتصطاش، ماأدكيوش صناديا . يبقى لفت شوية خلق وخدمهم فدامها ع الفرس وركبت وركب الخدام الجحش .. قال لها: هاتى إين سيدى أنا أفضله ياستى . قالت له: لع .. لع مع مايتشيلوش .. أنا حالله ماأد شيله، ولاأد شوفه غير فى بيتنا . مشوا .. فصلوا ماشيين قيمة ساعه إثنين وقالت له: إسننى أنا هذول أتفصح أموه فى القصب هناده . قال لها: هاتى الولد ياستى لما تنزلى وتجي . قالت له: لع هالده معيايا، أنا مايتصطاش قلبى إنك تأخده . طلعت من ع الفرس بالفلقات فى باطها، وخدمهم على إيديها ونزلت للقصب، لقت الطير أما شول ويحط على ميل حاطط صباعه فى حنكه .. ويد فى القصب .. لفقه فى الفلقات وقالت: ياما إنته كريم بارب . ولفقه فى الفطرات اللى معاه وشالته ع الفرس . ياستى هاتى الولد يقع منك ولأ حاجة . قالت له: خد الولد أهد . راحت ناولكاه وركبته .. حطه فدامه وروحوها، فعمدت ترضع الولد وبعد سنه .. ولت الرضاعه بتاعته .. حبلت .. ولدت ويد، وياى سنه حبلت تانى وولدت ويد، وحبلت تانى وولدت ويد .. بقم ثلاث صبيان وغره للرابع .. الولد اللى لفقه فى القصب ده بقى رابعهم .. سنه فى سنه العيال كبروا وأما يطموا ركوب الخيل . أولاد الملك يركبوا الفرس .. خيال باشاطر .. وشطوا الفرس، وذكها ره يركب البوصه ويقول: زيت لا غنى عن الزيت .. قعد الملك ملاحظهم شوية أيام وبعد كده قال لها: خدى تعالى لحي، قرايلى يحيى الثلاث صبيان دوله يركبوا الفرس ويقولوا خيال باشاطر والويد ده يركب البوصه ويقول زيت لا غنى عن الزيت، آه الحكاية دى !!؟ قالت له: هاقول لك .. حكت له الحكاية م الأول لأآخر، الأمر حصل وحصل وتم وتنفق . قال لها: فى التركة بتاعتي يأرث زيه، وفى الطين بتاعى يأرث

زَيْهَم، وفي المملكة يتاعنى بأخذ زَيْهَم، وهو أَخوهم وجم على وشه وهم إخوته، والسرده ميطلطي من حنكك لحد، وعاشوا في الثبات والذبات وسلامك على كـه.

#### تحليل مفصل لموتيفات الحكاية : -

##### ١ - الزوجة العاقر

موتيف الزوجة العاقر- موتيف تقديم. وموتيف التقديم عادة ما يكون موتيفاً مشتركاً، أي لا يقتضي حذفه من المتن الحكائي دونما مساس برابط السببية الذي يربطه بالحدث الذي يليه، والذي لا يمكن أن يرد في النص بدوره مسالم تكن الزوجة عاقر. وأشهر أمثلة هذا الموتيف «سارة» زوجة إبراهيم الخليل، عليه السلام، وقد استدعى عقمها أن تطلب من زوجها الدخول بجاريها «هاجر» كي تتركب منها بدين. يذكر العهد القديم ذلك فيقول: «وأما ساراي امرأة إبراهيم فلم تلد له، وكانت لها جارية مصرية اسمها هاجر، فقالت ساراي لإبراهيم هوذا الرب قد أمسكني عن الولادة. أدخل علي جاري، لعل أرتقب منها بدين، [الإصحاح السادس عشر- تكوين] وكذلك «خضرة الشريعة» زوجة رزق بن نابل في السيرة الهلالية، حيث كانت قد تعوقت أحد عشر عاماً عن الحمل، بعد ولادتها «شبهه».. فلما خرجت هي ونساء بني هلال إلى البلاء، وشاهدت الطيور، وما كان من أمر الطير الأسود مع سائرهما، حتى تمت على الله أن يرزقها طفلاً يكون قريباً كهذا الطير، فكان أن رزقها الله بأ زيد. بطل السيرة المذكورة.

##### ٢ - الوعد بطفل

الوعد بطفل - موتيف ديناميكي - يقوم بتغيير الوضعية غير المرغوبة التي يمثلها العقم في موتيف «الزوجة العاقر» إلى وضعية مرغوبة هي وضعية «الحمل»، وذلك بصرف النظر عن زيف هذه الوضعية في الحكاية موضع التحليل. وتطلعا لمجموعة الحكايات العربية التي تمت أيدينا على التنوع الهائل للموتيفات الديناميكية المؤدية إلى تغيير هذه الوضعية. ففي حكاية «الشاطر محمد» النموذج ١، تصعد زوجة المراث العاقر إلى سطح دارها، وتتجرد تماماً من ملابسها، ثم تدعو الله أن يرزقها طفلاً على أن يسميه «الشاطر محمد». وفي النموذج الثاني للحكاية تلجأ زوجة الملك التي لا تنجب إلى ساحر مغربي، كان ماراً من أمام باب القصر، وتسألته أن يعمل من أجل أن تحمل في طفل. وفي حكاية «الراجل التي حبل» تشترى الزوجة العاقر من أحد الباعة الجائلين بانديناً وخدص بالحمل وتطهوه كي تأكله لتحمل<sup>(١١)</sup>. وفي حكاية «حبة العدس» الكويتية تعطي الزوجة

العاقر على الله أن يرزقها ولداً، أو بنتاً، حتى ولو كان حبة عدس<sup>(١٢)</sup>. وفي حكاية «السدر»، الكويتية أيضاً تذكر سيدة لا تحمل أن لو أعطاهما الله بنتاً فسوف تزوجها لشجرة السدر<sup>(١٣)</sup>. وفي حكاية «الحبة بالقلب» الكويتية كذلك تذكر امرأة، طلقت أكثر من مرة بسبب عقمها، أن لو رزقها الله بنتاً فسوف لن تتردد في إعطائها لمن يطلبها حتى ولو كان شحاذاً<sup>(١٤)</sup>. وفي حكاية «الأخ وأخوه وأمه هيلان»، وهي حكاية كويتية كذلك، يظل الملك يزوج حتى يقع على امرأة ولود<sup>(١٥)</sup>. وفي حكاية «البرق» المغربية تطلب امرأة عاقر، تجلس فوق سطح دارها، من البرق أن يعطيها بنتاً تفرح بها ولو قليلاً كم يأخذها حين يريد<sup>(١٦)</sup>. وفي حكاية «كندورة زوجة الشيخ» الإماراتية تذكر امرأة تأخرت في الإنجاب أن لو رزقها الله طفلة فسوف تطلب من زوجة الشيخ، وهي في اعتقادها أسعد زوجة في البلد، أن تخيط لطفلتها «كندورة» ضماناً لمعادنها، وهكذا<sup>(١٧)</sup>.

فيما كان محلول موتيف ما (أو وظيفته) ليس هو فقط مصطلحات الاجتماعية - الثقافية، وإنما هو أيضاً الإمكانيات التي يتوفر عليها ليرتبط مع موتيفات أو عناصر أو مكونات أخرى في العمل الحكائي نفسه، أو في أعمال حكاية أخرى. إذا كان الأمر كذلك، فإننا نستطيع أن نقول إن موتيف «الزوجة العاقر» (باعتباره ممثلاً لوضعية غير مرغوبة = رغبة في الحمل) يفتح المجال واسعاً أمام التنوع الحكائي، وذلك بإتاحته فرصة كبيرة لإدراج موتيفات ديناميكية متنوعة تنشئ حكايات متنوعة، بما يؤكد أهمية الحمل والولادة في الثقافة الشعبية العربية. كما يمكننا أن نسجل هذا أيضاً - قبل أن ننتقل إلى الموتيف الثالث في حكايتنا - إمكانية تقبل الموتيفات الديناميكية للتحويلات داخل مسارات السرد المخفية للأعمال الحكائية. فمثلاً في حكاية «السدر»، القطرية بدلاً من أن تذكر الزوجة العاقر أن لو رزقها الله بنتاً، أو ولداً، فسوف تزوجها لشجرة السدر- كما حدث في الحكاية الكويتية - نهجها تتناول إذ يطلق ثوبها بسدرية باسمة، وتندثر لفورها أن لو رزقها الله بنتاً، أو ولداً، فسوف تحبها تتعهد هذه السدرية اليابسة بالسقى والرعاية كل يوم حتى تظل دائمة الاخضرار<sup>(١٨)</sup>. وبهذهنا هذا التحوير الموتيفي حكاية جديدة تماماً، بل ومخالفة في نطمها للمط الحكاية الكويتية.

أيضاً يمكن استبدال الموتيف الديناميكي، الذي أدرج في مسار سرد حكايتي معين لأسباب جمالية أو سوسيو- ثقافية، بموتيف آخر - للأسباب نفسها - يمكنه أن يؤدي وظيفة الموتيف المستبدل. ففي رواية مصرية لحكاية «الراجل التي

حول، عنوانها «الرجل الذي ولد بقاء» (١٨) نجد أن البانجنان المختص بالعمل في الرواية الأولى قد تم استبداله بالتفاح الذي يجلب الحمل في الرواية الثانية. وفي حكاية «ود النصار» السودانية تمثل عظام الموتى محل التفاح أو البانجنان لتؤدي الوظيفة نفسها التي لها؛ إذ تذهب الزوجة الماقر في الحكاية إلى «الفتور»، فيطلب منها أن تجمع قدرًا من عظام الموتى وتطحنه وتسويه على النار حتى يفرور، ثم تأكله لتحمل (١٩). وهذا أيضًا نشأ حكاية جديدة، وإن كانت مماثلة مع الحكايتين المصريتين في الفكرة والموضوع.

### ٣ - التظاهر بالحمل

التظاهر بالحمل موتيف تكويني أيضًا، أما كيفية هذا التظاهر فهو موتيف تفصيلي، أي موتيف حر، يمكن إسقاطه من الحكاية دون أن يخلل بناؤها أو يغير مضمونها. وموتيف التفاصيل قابل للتغير من ثقافة إلى أخرى، ومن منطق سرد إلى منطق سرد آخر. ففي حكايتنا تتظاهر الزوجة بالحمل فتضع أسفل ملابسها - في منطقة البطن - قطعة من القماش كل شهر. أما في حكاية «ود النصار» السودانية، فإن الأم المتظاهرة بالحمل تضع تحت ثيابها قرعة كبيرة فتصبح مثل العامل.

وقد يبدو لنا من هذين الموتيفين المعزولين أن وضع قطعة من القماش فوق البطن مع مطلع كل شهر أكثر منطقية في تصوير الحمل من وضع قرعة كبيرة مرة واحدة؛ لكن ما أن نقرأ الحكايتين حتى نكتشف بسهولة خطأ هذا التصور، فكل حكاية منهما تمتلك منطقية لإدراجها للموتيف بالكيفية التي هو مدرج بها. فالزوج في حكايتنا يعيش مع الزوجة، ويمكنه أن يلاحظ بوادر حملها وتطوراتها أولاً بأول، في حين أن الابن في الحكاية السودانية كان مسافرًا بعيدًا عن أمه.. فلو قامت الزوجة في الحكاية الأولى بوضع قرعة، أو ما شابه ذلك، تحت ثيابها، وظهر بطنها منتفخًا مرة واحدة، بدون تدرج، لآثرت بذلك رغبة زوجها الذي يراها كل يوم؛ وهو ما لا نريده للزوجة، ولا نسمي إليه الحكاية في مخطوطها للمضمون الذي نريد توصيله. كما أن وضع الأم في الحكاية الثانية لقطعة من القماش أسفل ملابسها كل شهر يبدو في غيبة الابن عملاً عبثيًا لا معنى له، ولا طائل من وراءه، اللهم إلا إذا كانت الأم ترغب في خداع نفسها، أو في خداع من هم حولها؛ وهو ما لم تنص عليه الحكاية، ولا يدخل ضمن دلالة أهدافها المضمونية. وهكذا. كما أسلفنا، تقوم بين كل عناصر الحكاية علاقات تضافر غنية بالمعنى، يحدد في إطارها

للعصر بالآخر، وإلغاء هذه العلاقات هو بالضبط إلغاء لبناء للحكاية ومضمونها وجمالياتها وفنياتها.

### ٤ - الولادة الأولى للزوجة تكون في منزل أبيها

موتيف تكويني إضافي؛ إذ يرد باعتباره ركنًا من أركان عصر الفدعة في الحكاية.. ولأنه ورد ضمن سياق السرد كحدث عادي لمد موتيفًا فرعيًا. وهذه العادة (ولادة الزوجة لأول مرة تكون في منزل الأب) يعمل بها حتى الآن في المنطقة التي جمع الباحث منها الحكاية موضوع التحليل.

### ٥ - زيارة الزوجة بمناسبة ولادتها

موتيف فرعي في الحكاية، وظيفته التمهيد للترتد الذي سوف يحدث بها لاحقًا. وهذه العادة يعمل بها أيضًا في المنطقة التي جمع الباحث منها الحكاية المذكورة.

### ٦ - عدم الوفاء بالوعد

الموتيف الرئيسي "Keymotif" في الحكاية؛ إذ إنه يحدد المسار الذي سوف يأخذه الحكى فيما بعد. ولكي يكون موتيف ما أساسيًا، أو رئيسيًا، يكفي أن يبقى الفعل الحكائي المولد عنه بمثابة خيار منطقي بالنسبة لباقي الحكاية، أو بعبارة أخرى: يكفي أن يقوض أو يرسخ الشك أو الدرد بشأن المسار الذي ستأخذه الحكاية، أو الذي ينبغي عليها أن تأخذه. فأن نفى الأخت الولود بوعدها أو لا نفى موتيفان متساويان؛ لكن يستتبع كل منهما أن يأخذ مجرى الحكاية اتجاهًا مختلفًا، أو أن يسير باتجاه مضمون مختلف.

فلو فرضنا أن الأخت الولود وفّت بوعدها، ومنحت أختها الماقر طفلًا من الطفلين اللذين وضعتهما، فسوف تأخذ هذه الأخيرة وتعود به إلى زوجها على أنه طفلها، وتسقط الأحداث التالية من الحكاية: «إيهام الزوجة الماقر لخادنها بظلم من القماش، العثور على طفل في حقل من القصب، لأنه لم يعد بالحكاية حاجة إلى هذين العندين. ولنفترض أيضًا أن الحكاية مستمرة بعد ذلك في اتجاهها نفسه، فحملت الزوجة ثلاث مرات، وفي كل مرة تضع طفلًا ذكرًا، ويكثر الأطفال معًا، ويكتشف الملك من خصمصة ما في الطفل غير الشرعي أنه ليس ابنه، فيسأل زوجته عن ذلك فتجيبه بالحقيقة. عندئذ سوف تختطف النهاية بالقطع؛ إذ إن أم الطفل معروفة، وليس أمام الملك - بمنطق للنص الشعبي - إلا أن يعيد الطفل إلى أمه الحقيقية، للحصول بذلك على حكاية مختلفة تمامًا - على الأقل من ناحية المضمون - ترسخ لمفهوم «الوفاء بالوعد» لا لمفهوم

الوضعية للقائمة بفرض إنهاؤها، وبالتالي إنهاء الحكاية، أو الدخول في وضعية جديدة ومتابعة القصة. وكل موتيفات الاكتشاف والحرف في النص الشعبي لها هذه الصفة، أو إن شئنا قلنا لها هذه الوظيفة، ومن ثم فهي موتيفات مشتركة، ترتبط مع الحدث الذي يليها برابط سببي يجعل حدثها من القصة أمراً غير ميسور بدون إحداهن خلق بتألي ملحوظ.

والحقيقة أنه عندما نتعلق للسألة في الحكاية الشعبية بتحديد الآين الشرعي من الآين بالتبني، أو ذلك غير الشرعي، فإن اليقين الشعبي يلجأ إلى أحد مفاهيمه بهذا الخصوص، ومنها: أن يكون الآين مشابهاً لأبيه. فأولاد الملك من صلبه، في الحكاية، ويجدون ركوب الفيل؛ لأنهم أبناء ملك، والملك عند الشعبين يعرفون بذلك. أما الطفل اللقيط (ويبدو أن أباه كان بائع زيت مجبول) فهو يركب عصا على أنها حمار، ويدعى: «زيت لا غنى عن الزيت». وعندما يشاهد الملك هذا الصنيع يشك في أمر الطفل، ويؤدي شكوكه لزوجه فتؤكد لها بأن تمكلى على مسامحه الحكاية من بدايتها.

وفي حكاية عراقية يلاحظ التاجر أن أولاده جميعاً يسكنون على شاكلته، فهم يتلون بما يشبه البيع والشراء والتجارة والمقايضة، إلا الولد الأكبر، فإنه ينهض بأن يلعب بـ «النبه»، فيلبف الفيوط عليها، ويسلكها في مأكبة متخيلة، ويأخذ في العبادة. وكان ذلك دأبه في كل عمل يلهم به، فتمتجب التاجر من ذلك غاية العجب، ثم بدأ يشك في أمره، وأبدي شكوكه لزوجه فاعترفت له بأن الولد ليس ولده ولا ولدها، وإنما هو ابن حائل تبنته خشية أن يطلقها، فصحك التاجر وقال: «والله يامرر كلامك صحيح.. وأدى يشتغلون بالتجارة مثل أبوه، وابن الحايح يندب مثل أبوه»<sup>(٢٠)</sup>.

وفي حكاية «الحكما الثلاثة»، وهي حكاية مصرية، يزعم أحد الأخوة الثلاثة أن للقاضي الذي جاءوا للاحتكام إليه بشأن الميراث هو ابن غير شرعي لأبيه، وذلك لأنه كلف الضام بمصالحاتهم، ولم يتم هو بهذا الأمر كصانع والده، ونحو المبيت الطاهر الكريم لا يقارف هذا السلوك السعي. ويؤكد هذا الزعم عندما يجبر للقاضي أنه على الاعتراف له بحقيقة أصله، إذ أخبرته أن زوجها الراسع اللراء كان لا يمكنه أن يمسحها طفلاً، ولخشيتها على أمواله الطائلة أن تخرج من يدها، فقد اتصلت بأحد العبيد وحبلت منه ابناً للقاضي<sup>(٢١)</sup>.

وقد يلجأ اليقين الشعبي أيضاً إلى أن يضع حب الآين واحداً له لأبيه موضع الاختبار، وذلك بقصد الكشف عن حقيقة بئوته له. ففي حكاية سودانية يستدر رجل كريم على

«العتلى مايتعطاش؛ رغم أنها تسير في الخط نفسه. وحتى لو افترضنا أن الملك احتفظ بالطفل، وأنشأنا من الأحداث بعد ذلك ما يلائم هذا الافتراض، فإن المضمون النهائي للحكاية، سواء عاد الطفل إلى أمه أم لم يعد في خاتمتها، سوف لن يكون هو المضمون ذاته الذي تخرص حكايتنا على إبرازه، وهو: أن الأبناء لا يوهبون.

## ٧ - الإيهام بطفل من القماش

إيهام الزوجة الماقر لخادمها، أثناء رحلة العودة، بطفل من القماش موتيف تكوين يعمل على شعور الزوجة بالحرج والرغبة الموردة، وكذلك على حدث حائلي مجهول يبعث للتهمة في نفوس المتقين للتعرف عليه. والموتيف بهذه الصفة لا يدسلى حذفه من القصة دون أن يحدث ذلك خللاً في بناء الحكاية وتركيبها، أو دون أن يتطلب أحداثاً أخرى ونهاية مخالفة لأحداث ونهاية الحكاية المذكورة.

## ٨ - العثور على طفل

المعذور على طفل في حقل من القصب، أو غير ذلك، موتيف تكوين استبدالي لموتيف: إلقاء طفل في حقل من القصب أو في جبل أو بدر أو غابة أو قفر موحش. أما كون أن الطيور كانت تصوم فوقعه، كما تذكر الحكاية، فهو تصوير لموتيف: الطيور تدل على طفل ملقى به في حقل أو بدر أو غابة. إلخ. والموتيف بهذا الشكل المحور موتيف تفاصيل، قابل للتغير من ثقافة إلى أخرى ومن منطق سرد إلى منطق سرد آخر؛ إذ يمكن أن يدل على الطفل بكاه، أو أن يتم الطيور عليه صدفة، كما يبدو لنا من ظاهر الحكاية.

## ٩ - الحمل عن طريق إرضاع طفل

الزوجة الماقر في الحكاية تحمل ثلاث مرات، وتلد طفلاً تذكر في كل مرة، وذلك بعد إرضاعها الطفل للقطيع لمدة عام. هذا الموتيف موتيف تكوين، وهو يقوم في المنطقة التي جمع الباحث منها الحكاية على خلفية من الاعتقاد بأن تعريض مشاعر الأمومة بقوة لدى زوجة عاقر، عن طريق إرضاعها لطفل، يمكن أن يؤدي إلى حملها. وبما على هذه الظففة الاستعبادية لا يذهب بدا الخن إلى أن هذا الموتيف من الابتكارات القصصية.

## ١٠ - اكتشاف الآين اللقيط

خصيصية متبانية في الطفل اللقيط عن خصائص إخوته الثلاثة تكشف للملك أنه ليس ابنه. هذا الموتيف (اكتشاف الطفل اللقيط) موتيف تصفية، بمعنى أنه يهدف إلى تصفية



فتاة حامل سافحاً فيزوجه، وعندما تضع حملها هذا يسميه محمداً، ثم تحمل منه بعد ذلك بطل، وعندما تضعه يسميه محمداً كذلك، ثم يموت الزوج، ويشرع الولدان في تقسيم التركة، فيعثران على ورقة بخط أبيهما تقول (محمداً يرث ومحمداً لا يرث)، ولأنهما لا يعرفان معنى هذه الوصية فقد احتكما إلى قاض تعرف على الابن غير الشرعي من استعداده لحرق قبر أبيه الذي فتحهما بوصية غير واضحة(٢٢).

أوصناً قد يلجأ اليقين الشعبي إلى مفهوم آخر من مفاهيم تجاه هذه القضية، وهو أن الابن الشرعي لا يستسبح بالقطرة، وليس لتحريم ديني، فكرة لفتدواف الحمصية مع ذات حرم محرم. وبمثلاً لذلك، فإن ابن الحرام في إحدى الحكايات العراقية يتم التعرف عليه من استعداده للزواج بأخته(٢٣).

## ١١ - الوصية بأن يرث الابن بالتهنئ مثل الأبناء الشرعيين

السماحة التي يتمتع بها هذا الموتوف تعود إلى أن الابن في الحكاية ليس ابناً للزوجة الملك من السفاح، فضلاً عن أنه كان السبب في أن يكون للملك ذرية من صلبه. ويدعم هذا المطلق في الحكاية منظومة العادات والتقاليد العربية المتصلة بهذه الجزئية، وذلك بالإضافة إلى أن الابن من السفاح في الحكايات الشعبية العربية عادة ما يحرم من الميراث، ففي رواية، أو ربما الأصل، لحكاية «الحكما لثلاثه، المصيرية - سالفة الذكر - يستلحق القاضي. الذي انتمه أحد الأخوة الثلاثة،

المحكمن إليه بشأن الميراث، بأنه ابن حرام - يستلحق هذا القاضي أنه لا يمكن أن يتعرف على ابن الحرام غير رجل على الشاكلة نفسها، أي ابن حرام مثله، وعلى هذا يقضى بالإرث للأخوين الآخرين، ويحرم الثالث من الميراث بناء على هذا الاستنتاج(٢٤).

وفي الحكاية السودانية، سالفة الذكر تحت الموتيف السابق، يوصى الأب بحرمان الابن الذي حملته زوجته سافحاً من الميراث. أما حكاية «ابن الحاج يندب» العراقية، فهي تتفق مع حكايتنا في هذا الموتيف، لأن الولد لم يكن ابناً لزوجته الناجر من السفاح.

هذه هي كل موتوفات الحكاية على طول مركبها السردى، والرائع بشأنها هو أنها لا تمثل كل العلامات السردية في الحكاية؛ إذ ينقصها - على الأقل - العاصر الإجرائية التي تنمجهما مما داخل التواصل السردى، وتكسبها معناه ودلالاتها وأهميتها. فالقصد من وراء فرز الموتوفات في الأعمال القصصية الشعبية ليس دينه الوصول إلى فهم هذه الأعمال أو استخلاص معناه، وإنما هدفه فهرسة هذه الموتوفات لتيسر الرجوع إليها لأغراض الدرس المقارن، أو لمعرفة مجالات وأسكن انتشارها في الثقافة الواحدة أو الثقافات المختلفة. وهو مرمى بعيد عن مرامي دراسنا هذه، وحسبها منه هذا القسط الذي تختفي به الصورة الأروية للشكل الفني، المكتمل والمنفلق، للحكاية بسمات وخصائص جديدة، مستمدة من الديناميكية التي لموتوفاتها.

## • المراجع والهوامش والتعليقات

- ١ - عبد العزيز رفعت: البنية الفنية للحكاية الشعبية - مجلة «البشائر الشعبية» - العدد ٣٩ - قطر - مركز التراث الشعبي لمجلى للثنين ادول المبرور العربية - يوليو - ١٩٩٥ - ص: ٧ - ٢٩.
- ٢ - لم يرد هذا الباب في فهرست الموتوفات «Index of motifs» لملحق بكتاب الحكاية للشعبية «The Folktales» لسيت طومسون، وإنما ذكر طومسون أنه يولف عدداً قليلاً من «الروايات»، معظمها من البشائر؛ إذ تروى الحكايات المشتملة على هذه الموتوفات لفرض وحيد هو لكشف عن طبيعة العماء (هكذا العماء).
- ٣ - يقتصد طومسون بهذا الباب مجموعة الروايات الهزلية التي تروى في كتب الأدب عن الفقهاء والباحلاء والسلمين وغير ذلك. راجع: فوزي الحنظل - عالم الحكايات الشعبية - الرياض - دار المبرغ للنشر - ١٩٨٣ - ص: ١٠٤.
- ٤ - يلزم أن نلوه هذا إلى أن أ. صفر كمال قام بترجمة مصطلح «Motif»، في الفقرة المنقولة، إلى «عنصر»؛ ولكن مدناً لأى اللباس قسنا من جهتنا بالإبقاء على المصطلح الانجليزي في هذه الفقرة دون ترجمة، ووضناه بين قوسين باللغة العربية، في حين أوردنا نص ترجمة أ. صفر كمال لهذه الفقرة كما هو - لنظر:
- ٥ - ستيث طومسون - تحليل عناصر الرواية كمنهج فولكلورى - ترجمة: صفر كمال - عالم الفكر - لجماد الثالث - العدد الأول - إريل ١٩٧٢ - ص: ١٨٤.

- ونحب أن نشير أيضاً إلى أن مصطلح "Motif" قد حظي في العربية بأكثر من ترجمة، ففضلاً عن ترجمة أ. صفوت كمال له إلى «عصم» قام د. حسن الشامي بترجمته إلى «جزء قصصى» (انظر مقاله: نظم وأشواق فهريت المأثور الشعبي - مجلة «المأثورات الشعبية» - العدد ١٢ - قطر - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية - أكتوبر ١٩٨٨ - ص: ٧٧ - ٧٨) كما ترجمه أ. رشدي صالح إلى «جزئية مفكورة» و«وحدة مفكورة» (راجع ترجمته لكتاب ألفريد جبرتي كراب - علم الفولكلور - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧ - ص: ٢٨، ٢٩، ٥٤٢) أما الدكتور إبراهيم الخطيب فقد قام بترجمة هذا المصطلح إلى «حافز» (راجع: نظرية المنهج الشكلى، «نصوص الشكلانيين الروس» - ترجمة: إبراهيم الخطيب - ط ١ - الشركة المصرية للنشر والتوزيع، مؤسسة الأبحاث العربية - ١٩٨٢ - ص: ١٨٠ - ١٨١).
- ٣ - د. حسن الشامي - نظم وأشواق فهريت المأثور الشعبي - مرجع سابق - ص: ٨٨.
- ٤ - د. حسن الشامي - المرجع نفسه - ص: ٨٩.
- ٥ - لمزيد من التفاصيل، راجع:
- د. حسن الشامي - فهريسة القصص الشعبي، فهريسة السوتيف، مجلة الفنون الشعبية - العدد ٩ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - يونيو ١٩٦٩ - ص: ٨٣ - ٨٤.
- ٦ - د. إبراهيم الخطيب (ترجمة) - نظرية المنهج الشكلى، «نصوص الشكلانيين الروس» - مرجع سابق - ص: ١٨١ - ١٨٢.
- ٧ - المرجع نفسه - ص: ١٨٥.
- ٨ - عبد العزيز رفاعت - الهيئة الفنية للمحاكاة الشعبية - مرجع سابق - ص: ٢٦ - ٢٧.
- ٩ - صفوت كمال - المحاكيات الشعبية الكروية: دراسة مقارنة، - الكرويت - مطبعة حكومية للكرويت - ١٩٨٦ - ص: ٣٥.
- ١٠ روت الباحث هذه المحاكاة عام ١٩٨٨ الزاوية: شعبة عبد العزيز عبد الله من مولود عام ١٩٢٢. «أصغر الوقف» بلى مزار/ الدنيا.
- ١١ - راجع المحاكيات المنكورة (لقاطر محمد نموذج ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣

# الحكايات الشعبية

## ودورها في تنمية الحس الجمالي والفني لدى الطفل

د. شاکر عبد الحمید

يقصد بمصطلح الأدب الشعبي، عادة، ذلك الفولكلور الذي يعتمد على الكلمة فحسب، وعلى ذلك فهو لا يتضمن الألعاب الجماعية أو الرقصات الشعبية، ولكنه ينسحب على كثير من الأشكال التي تستخدم الكلمة المنطوقة كالأقوال المأثورة، واللغات والتوريات الشعبية، جنباً إلى جنب مع الأشكال التقليدية الأخرى كالحكايات والأمثال والألغاز... الخ<sup>(١)</sup>.

ورغم ضآلة اهتمام علماء النفس بالأدب الشعبي - خاصة من خلال المناهج العلمية الدقيقة - فإن هذا الميدان يعد مجالاً شديد الأهمية والثراء بالنسبة إلى هؤلاء الدارسين، وذلك لأنه يشتمل على عناصر شديدة الأهمية من عناصر الخبرة البشرية؛ فالأدب الشعبي يشتمل على تسجيلات لأداءات ونشاطات وخبرات إنسانية حية ومتجددة ومستمرة وأكثر إحاطة وقرباً من الطبيعة البشرية مقارنة بالتكوينات الأدبية الفردية المكتوبة<sup>(٢)</sup>.

أيضاً، بالنسبة إلى النقد الأدبي والفني والثقافي بشكل عام؛ حيث يمكننا أن نستخلص من دراستنا للحكايات الشعبية بعض المحددات أو الخصائص التي تجعل أدباً ما أو تراثاً ما قادراً على التواصل والاستمرارية والتواجد والانتشار عبر الزمن وعبر الثقافات.

كذلك تشتمل الحكايات الشعبية على عناصر كثيرة من الارشاد والأداء اللغوي والفني والخيالي، وكلها أمور مهمة في دراسة العقل الإنساني عامة، والخيال البشري خاصة.

الحكاية الشعبية هي إنشاء أدبي فني يقدم الراوي من خلاله صيغة مقبولة لما يحفظه عن السلف أو ما اكتسبه من

ما الذي يجعل الحكايات الشعبية تحتزن وتستعاد بعد فترات طويلة من الزمن؟ هل هي أسباب خاصة بشكلها أم بمضمونها؟ أم بالاثنتين معاً؟ لماذا تستمر هذه الحكايات في جوهرها ثابتة رغم التغييرات الهامشية التي قد تطرأ عليها؟ ولماذا تمارد الظهور في مناطق كثيرة من العالم بالتيمات الجوهرية نفسها تقريباً؟

في رأينا أن الحكايات الشعبية من الموضوعات المفيدة بدرجة كبيرة في دراسة الذاكرة الجماعية لجماعة على نحو خاص، كما أنها شديدة الأهمية في دراسة المكونات الأساسية للطبيعة البشرية عموماً، كما أن دراستها شديدة الأهمية،

طبيعة الارتقاء الانفعالي والإدراكي والعقلي والاجتماعي والجمالي والجسمي والحسي والحركي للطفل عموماً<sup>(٧)</sup>.

وكما سنشير إلى ذلك في نهاية هذه الدراسة.

٣ - أن مهمة الفن - كما يقول مالكولم روت M.ROSS - أن يقوم بتنظيم القيم الاجتماعية والفردية، ويقوى حالات العقل والوجدان، ويساهم في العمليات المستمرة لتجديد الذات وتكاملها، وهي العمليات الحيوية للارتقاء لدى الإنسان عموماً ولدى الطفل خصوصاً<sup>(٨)</sup>، والحكايات الشعبية دورها الكبير في هذا الشأن.

٤ - نزودنا الحكايات الشعبية بإحدى الوسائط المناسبة للتعبير الشخصي؛ فالطفل مثلما يستمع إلى الحكاية يمكنه أن يرويها، أيضاً، ومن ثم يقوى قدراته على الحكى، وعلى التواصل مع الآخرين.

٥ - تقوم الحكايات الشعبية بتركيز الانتباه والطاقة، ومن ثم تساعد في تطوير مهارات الملاحظة الشخصية والوعي الذاتي.

٦ - تشتمل الحكايات الشعبية على عناصر كثيرة؛ فهي تشتمل على عناصر الصوت، والحركة والشخصيات، والمعلومات الجغرافية، والمعلومات التاريخية، والعناصر الواقعية، والعناصر الخيالية، والرموز، وتداخل الأرمزة، والحكاية داخل الحكاية، والموتيفات أو التيمات التي هي أصغر وحدة في المضمون الروائي، وهي يمكن أن تكون حيواناً خرافياً كالفول، أو مادة كالعصا السحرية، أو حادثة مثل الهروب السحري الملئ بالعوائق<sup>(٩)</sup>. وغير ذلك من العناصر التي تساهم في تنمية المفاهيم والتصورات الأساسية لدى الطفل عن الزمان والمكان والحركة والإنسان والواقع والحياة.

٧ - تجسد الحكايات الشعبية عناصر الارتقاء الثقافي والجمالي والاجتماعي للإنسان في منطقة معينة من العالم، كما أنها تشتمل على عناصر ثقافية عالمية مشتركة، ومن ثم فهي قد تكون وسيلة مناسبة لنقل معلومات وأفكار وتصورات معينة للطفل حول الذات وحول الآخر.

٨ - تعد الفنون من أهم الوسائل للاستغراق والانخراط والتعبير الشخصي والإبداعي، وهي تعد مصدراً للمتعة والإثارة العقلية، وهي تقدم فرصاً مناسبة لتحقيق الذات وتنشيط الإبداع، ويمكن أن يفاد من الحكايات الشعبية، هنا بشكل خاص، في تنمية قدرات الخيال ونشاطات التعبير الشخصي لدى الطفل على نحو فريد.

معرفة مسبقة ماضية، يفترض أنها مورثة من قديم الزمان<sup>(١٠)</sup>.

تعرف المساجم الألمانية الحكاية الشعبية بأنها الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى جيل، أو هي خلق حر للخيال الشعبي يسجده حول حوادث مهمة وشخص ووقائع تاريخية<sup>(١١)</sup>.

وتعد الحكايات الشعبية - كما يشير صفوت كمال - المصدر الأساسي لكل المرويات الشفاهية وأكثرها انتشاراً، كما أنها تعمل من ملامح التراث الشعبي أكثر مما تعمل غيرها من المرويات الشفاهية<sup>(١٢)</sup>.

### عالم المرويات الشفاهية

وعالم الحكايات الشعبية عالم خاص، هو عالم خيال الإنسان وإدراكه في آن، بما يتضمنه هذا الخيال وذلك الإدراك من معارف مورثة وخبرات مكتسبة وتصورات ذهنية فنية<sup>(١٣)</sup>.

في الدراسة الحالية نحاول أن نتعرف على بعض ما يمكن أن يفيد منه المربون وعلماء النفس والآباء والأمهات والمهتمون بشئون الطفل من الحكايات الشعبية في تطوير عملية التربية والتعليم للطفل عموماً، وجمالياً وإبداعياً خصوصاً.

### الحكايات الشعبية والنشاط الفني للطفل

هناك مجموعة من المقولات العامة التي يتفق عليها علماء النفس والتربية والمهتمون بالفنون عامة، وسيكولوجية الفن خصوصاً، وهذه المقولات هي:

١ - أن الطفل - كما يقول لوفغليد ويرثان - كائن دينامي، ويمثل الفن بالنسبة إليه لغة للتفكير، ومع نمو الطفل يتغير التعبير عن الأفكار والمشاعر والاهتمامات، كما تظهر المعرفة بالذات والبيئة في تعبيراته اللفظية والحركية<sup>(١٤)</sup>. ويمكن أن تساهم الحكايات الشعبية المناسبة في تطور هذا النمو وهذا التعبير لدى الطفل على نحو فريد.

٢ - للفنون عموماً وللتراث الشعبي والحكاية الشعبية خصوصاً، فوائد ارتقائية وتربوية وفنية؛ حيث يمكن أن نتعرف من خلال استجابات الأطفال لهذه الحكايات على

٩ - التريية عن طريق الفن - والحكاية الشعبية أحد الفنون كما هو معروف - هي تربية على طريق الإبداع، والتربية عن طريق الإبداع هي تربية على طريق مستقبل الأمة وتقدمها.

١٠ - نعتقد أن الحكايات الشعبية التي يسمع إليها الطفل خلال مراحل مبكرة من عمره تظل نشطة معه بعد ذلك في تلك المنطقة المسماة بما قبل الشعور Sub - Consciousness وهي المنطقة الواقعة ما بين الشعور واللاشعور، وهي ليست منطقة وعي كامل ولا منطقة لاوعي كامل، ليست حاضرة تماماً وليست غائبة تماماً، إنها يمكن أن تستدعي أو تستحضر عند الحاجة وبوسائل خاصة تختلف حولها الأدباء والطاءة، وهي المنطقة التي يعتمد عليها الأدباء في الكتابة، والفنانون في الرسم أو التأليف الموسيقي، تظهر مكوناتها لدى البعض على هيئة إبداع وفي لدى البعض الآخر على هيئة كوابيس وأحلام وذكريات.

وقد اعتقد Rugg عام ١٩٦٠ في كتابه عن الخيال أن هذه هي منطقة الحس الحقيقي، وأنها تكون، غالباً، متحررة من سيطرة الرقابة المنطقية والعقل الصارم الميكانيكي، وأنها تشكل الأرضية الأساسية للإبداع.

وتتميز هذه المنطقة من الوعي بحالة من الاسترخاء المنتبه أو التركيز المبدئي، وفي هذه الحالة يحدث التوجه نحو الإبداع، ويرى المبدع الأفكار والصور كما لو كانت حقيقية، خلال ذلك يكون هذا العقل الخاص الذي أطلق عليه روج، اسم «العقل العابر للحدود» متسماً بالحرية في الحركة دون رقابة الوعي الصارم، إنه يحيط بالصور ويقترّب من أبسط المعاني الرمزية لها، وتكون هذه المعاني الممتزجة بالصور البدائية الحقيقية للإبداع وحل المشكلات؛ فعندما تكشف هذه الصورة الرمزية تولد الفكرة وتحدث الومضة الإبداعية التي يمكن أن ينفذ من خلالها عمل إبداعي جديد.

١١ - قال العالم الطبيعي والنقاد والشاعر وعالم التربية برونوفسكي بأن التخيل معناه تكوين الصور داخل العقل وتحويلها للوصول منها إلى تنظيمات جديدة، والخيال في رأيه هو الجذر المشترك الذي يندبق منه العلم والفن معاً ويؤديهم إلى ولا يكون الخيال في الفن أكثر حرية منه في العلم أو العكس كما قال، فالخيال عموماً يحتاج أن يكون حرًا.

ويعود برونوفسكي تذكيرنا بما قاله ولیم بليك من أن ما يتم إثباته بالعلم كان قد سبق تخيله في الفن<sup>(١١)</sup>.

الخيال بما يشتمل عليه من صور هو اللقط البآخر السهم في البعد اللذائي الذي تقوم عليه حياتنا والخاص بالواقع/

الخيال. ويمكن للحكايات الشعبية أن تلعب دوراً حاسماً في تنشيط الخيال.

## الحكايات الشعبية والخيال

أشار ريبو T. Ribot وهو من الباحثين المبكرين الذين اهتموا بالخيال في بداية هذا القرن إلى أن الخيال يبدأ نشاطه في وقت أكثر تكررًا من العقل، ذلك الذي يبدأ متأخرًا، وينمو بطريقة أكثر بطأً من للخيال ثم يحدث التناقص بينهما، ولدى معظم الأفراد يندتصر العقل على الخيال. ومن ثم يقوم الخيال بإخلاء الطريق للعقل، خاصة في المراحل العمرية التي تعقب الطفولة المبكرة.

٢ - في عام ١٩٢٣ حدد ماكميلان ثلاث مراحل لارتقاء للخيال: في المرحلة الأولى يكون لدى الطفل حس مرتفع بالجمال يقوم بدوره باعتباره طريقاً قصيراً للمعرفة، وفي المرحلة الثانية تنزايد تساؤلات الأطفال، ثم في المرحلة الثالثة يزايد تعبير الطفل عن رؤيته للعالم.

٣ - في عام ١٩٣٠ وجد أندروز أن الدرجة الكلية للخيال تكون أعلى فيما بين سن الرابعة والرابعة والنصف، مع انخفاض مغاير في درجة الخيال عند سن الخامسة (عندما يدخل الطفل إلى دور الحصانة)، وتصل القدرة على إعادة التركيب والبناء والتجديد العقلي إلى ذروتها - في رايه - فيما بين الثالثة والرابعة ثم تبدأ تدريجياً في الانخفاض.

٤ - أما جريبين V. Grippin فقال بأن الخيال الإبداعي نادرًا ما ينشط خلال الطفولة أو قبل سن الخامسة بينما قالت ماركي F. Marky إن الكمية الكلية للملكو الخيالي تنزايد مع العمر خلال فترة ما قبل المدرسة.

٥ - في عام ١٩٥٧ قام ليجون Ligon بدراسة الخصائص المميزة للمستويات المختلفة لارتقاء الخيال منذ الميلاد حتى سن السادسة عشر، كما قامت ويلت M. Wilt بالربط بين الانخفاض في الإبداع وما أسمته عمر الصمبية، أو المرحلة الواقعية؛ حيث أشارت إلى أنه حوالي عمر العاشرة تقريباً يهتم الطفل بالانصياع للمعايير الجماعية لأقرانه، ومن ثم تصبح جوانب عدة من تفكيره ذات شكل نمطي أو جامد حتى يحظى بالقبول الاجتماعي؛ ومن ثم ينخفض المنتج الخيالي والإبداعي لديه.

٦ - أظهرت دراسات تاورنس، التي أجريت في جامعة ميسوسوتا بالولايات المتحدة الأمريكية خلال العقود الأربعة الأخيرة، وجود تزايد مستقر في الأداء الإبداعي في الفترة من الثالثة حتى عمر الخامسة، ثم انخفاض عند بداية مرحلة

رياض الأطفال (ما بين الخامسة والسادسة)، ثم ارتفاع متزايد في الإبداع (ما بين سن ٦ - ٩ سنوات)، ثم انخفاض حاد حوالي سن (العاشرة)، ثم تصب (ما بين سن ١٢ - ١٣ سنة)، ثم انخفاض (ما بين سن ١٣ - ١٤ سنة)، ثم ارتفاع حتى نهاية المرحلة الثانوية. وهكذا فإن الإبداع والخيال في جوهرة - كما قلنا - يمر عبر سلسلة من المرتفعات والمنخفضات وأهم أسباب هذه الانخفاضات:

- ١ - عمليات التعليم المدرسي الزائدة للمواد التي من قبيل الحساب والقراءة والكتابة والعلوم، وأعمال الفنون والقصص.
- ٢ - الضغوط الاجتماعية نحو المسيرة للمعايير الجماعية خاصة في بداية الدخول للمدرسة وفي مرحلة البلوغ والمرافقة<sup>(١)</sup>.

ويمكن القول: إن الفنون عموماً، ومن بينها الحكايات الشعبية، يمكنها أن تلعب دوراً مهماً، إذا قدمت من خلال برنامج منظم يتناسب مع أعمار الأطفال، في التخفيف من حدة الانخفاض في نشاطات الخيال والإبداع في المراحل التي تنخفض فيها هذه النشاطات، وأيضاً، في الرفع من مستوى هذه النشاطات في المراحل التي يكون فيها الخيال والإبداع مرتفعين فضلاً، أو في حالتها الطبيعية.

### الحكايات الشعبية والصور العقلية

الصور العقلية أبرز مكونات الخيال بل هي أجزاؤه البناء الأساسية فيه؛ ولذلك من الممكن أن:

- ١ - توظف الحكايات الشعبية فتكون أبرز وسائل التعامل الفني مع الطفل في مراحل عمره المبكرة؛ مما يلعب دوراً مهماً في تنشيط الخيال لديه كما سبق وأن ذكرنا، كما تعمل تنشيط صورته العقلية بطريقة حيوية ولأسباب التالية:

١ - تعد الصور العقلية Mental images المكون الأساسي أو البنية الأساسية للخيال؛ فمن خلال الصور تتكون المشاهد، ومن خلال المشاهد تتكون القصص والحكايات.

٢ - الصور العقلية لدى الأطفال (وكذلك لدى الكبار) يمكن أن تلعب دوراً مهماً في نشاطات التعرف، والإيقاع، والخيال البصري، والإبداع، والتربص، والأحلام، والانفعالات، والرموز، والتذكر، ويمكن أن تكون الحكايات الشعبية إحدى الوسائل الأساسية التي تعتمد عليها في تنمية هذه النشاطات وتطويرها.

٣ - تختلف الصور العقلية - ومن بينها صور الحكايات الشعبية بالطبع - في مدى قيامها بأدوارها وفقاً للموقف

المختلفة، ووفقاً للمرحلة العمرية للطفل؛ فأحياناً ما تظهر في العقل بشكل كامل، وأحياناً بشكل جزئي، وأحياناً تظهر بسرعة، وأحياناً ببطء، وأحياناً تلج على الفرد وعلى عقله وتسيطر عليهما، وأحياناً تختفي وتزول في الابتعاد. وصورة ما قبل النوم، مثلاً، قد تظهر بشكل لا إرادي، لكنها قد تكون شديدة الوضوح، وقد تكون مختلطة وغير ذات معنى، لكنها قابلة للتحريف والتحديد كخليط من أشكال محددة وذات معنى، ولعل أبرز الأمثلة على ذلك صور الغيلان والوجوه والأشباح التي تظهر لبعضنا في مرحلة ما قبل النوم، أو ما يسمى أحياناً بالنوم الشقي قبل غروب الذهن والنقطة وانبعثت الأحلام.

٤ - من الضروري دراسة طبيعة الصور العقلية التي تستجدها الحكايات الشعبية في أذهان أطفال من مراحل مختلفة.

٥ - تلعب الحكايات الشعبية دوراً مهماً في اكتساب الطفل للغة خاصة في المراحل المبكرة من ارتقائه، فخلال سماعه للحكايات بما تشتمل عليه من وقائع وموضوعات حسية وحركية، خيالية وواقعية، يتكون لديه جزء كبير من مخزون معرفته حول العالم، وتعتمد اللغة - إلى حد كبير ويتم بناؤها - على أساس هذا التسلسل الخاص والتفاعل الخاص للأحداث داخل القصص، وتظهر شراذه في سلوك الطفل تدل على أنه يعرف الأشياء قبل أن يعرف أسماءها، وتدل، أيضاً، على أنه قد قام بتكوين تمثيلات عقلية خاصة مناسبة حول موضوعات كثيرة حتى قبل أن يعرف الأسماء الحقيقية لهذه الموضوعات.

٦ - تلعب الحكايات دوراً كبيراً في تنمية قدرات حب الاستطلاع والفضول المعرفي Curiosity لدى الطفل؛ فهو يستمع إلى حكايات عن أشياء وشخصيات وموضوعات، يعرف بعضها ولا يعرف بعضها الآخر فتظهر في ذهنه تساؤلات وعلامات استفسار حول ما لا يعرفه، وهذا النشاط التساؤلي الاستفساري الاستكشافي الاستطلاعي نشاط مهم في زيادة معارف ومعلومات الطفل، وأيضاً، في تنشيط خياله الإبداعي بشكل خاص.

٧ - رغم ما تعتمد عليه الحكايات الشعبية من خيال أحياناً، أو من أحداث مفارقة للواقع أحياناً أخرى، فإنها يمكن أن تكون وسيلة مهمة، أيضاً، في ترسيخ بعض قواعد التفكير المنطقي لدى الطفل، فالطفل لا يتعرض خلال ارتقائه لموضوعات ثابتة أو ساكنة أو منفصلة فقط، بل يتعرض، أيضاً، لموضوعات متحركة وذات علاقات فيما بينها، كما يتعرض، أيضاً، للتتابع

أو الترتيب أو النظام الخاص الذي يشتمل على هذه الموضوعات، ويكون هناك قانون ما يجمع هذه النشاطات المتتابعة معاً، إنها تميل إلى التكرار من خلال مظاهر محددة؛ فالناس يدخلون الغرفة من الباب نفسه بالطريقة نفسها ويتم التقاط الكوب بطريقة معينة، وهكذا من خلال نوع من قواعد التركيب أو البناء أو النحو الخاص للوقائع الملحظة ويتم استنتاج هذا الشكل من قواعد التركيب أو البناء داخل النظام التمثيلي الخاص بالصور العقلية في السخ، ويتم إثراء هذا الشكل من خلال نشاط ومشاركة الطفل نفسه فيه؛ فعندما يشارك الطفل في اللعب أو الكلام أو الضحك أو الأكل أو العكى.. إلخ يكتسب المكونات والقواعد الداخلية الخاصة بهذه الأنشطة أسرع من الطفل الذي لا يشارك فيها، أو تتأخر مشاركته فيها (١٢).

فمن خلال الحكايات الشعبية، ومن خلال تنشيط قدرات العكى والصور والتوقع وحس الاستطلاع وغيرها، يمكننا إذن - الإسراع بالارتقاء العقلي للطفل.

تشتمل الحكايات الشعبية على قانونها الخاص، قانونها الخفي، وهي، أيضاً، تشتمل على تتابع ما وتكرار ما، ونظام ما وتوالد ما، وقانون خاص يجمع بين كل عناصرها، وكل هذه المكونات من الممكن أن تساهم في ترسيخ التفكير المنطقي لدى الطفل، مثلما تساهم في تنشيط الخيال لديه أيضاً، وهي علاوة على ذلك يمكنها أن تساهم في رفع مستوى الارتقاء النفسي للطفل بشكل عام، وكما نشير إلى ذلك الآن.

### دور الحكايات الشعبية في النمو النفسي للطفل

#### أولاً: الارتقاء الاجتماعي والأخلاقي

يمكن أن تساهم الحكايات الشعبية في تحسين مهارات الارتقاء الاجتماعي والأخلاقي التالية لدى الطفل:

- ١ - تكوين استنتاجات حول مشاعر الآخرين ومقاصدهم.
- ٢ - مساعدة الأطفال على رؤية المواقف من أكثر من منظور، من خلال تحريرهم من التمرکز حول الذات.
- ٣ - تنمية المشاركة في القص باعتبارها نشاطاً اجتماعياً سابقاً على النشاطات الاجتماعية العقلية.
- ٤ - تنمية القدرة على الحكم على المواقف الاجتماعية المختلفة المناسبة وغير المناسبة، وأيضاً القدرة على التدبوء بسلوكيات الآخرين في المواقف المختلفة.

#### ٥ - تنمية المعرفة حول الآخرين بأشكالها المختلفة.

٦ - المساهمة في عناصر تقديم وتطوير الحلول المختلفة للمشكلات والقضايا الأخلاقية.

#### ثانياً: في ارتقاء الشخصية

- ١ - تنمية القدرة على الاختيار الحر.
- ٢ - إكمال المهام التي بدأها.
- ٣ - تنمية مفاهيم إيجابية وواقعية عن الذات والآخر.
- ٤ - تطوير إحساسات خاصة بالاحترام والجدارة للذات.
- ٥ - التعرف على القيم والاختيار من بينها.
- ٦ - فهم الانفعالات والأفكار المختلفة والتعبير عنها.

#### ثالثاً: الارتقاء الإبداعي والجمالي

- ١ - تنمية الخيال.
  - ٢ - تنمية حب الاستطلاع.
  - ٣ - تنمية التفكير النقدي.
  - ٤ - تنمية الذكاء.
  - ٥ - التعرف على أساليب مختلفة في القص وتكوين الحكايات.
  - ٦ - تنمية حس الفكاهة لدى الطفل.
  - ٧ - تنمية إحساسات التمتع والتذوق للحكايات الشعبية خاصة، وللنثر عامة.
- رابهاً: المساعدة في ارتقاء اللغة.

- ١ - المساعدة في فهم واستخدام الطفل للبناء والتركيب والنحو الناصح للغة.
- ٢ - توسيع مخزون المفردات لدى الطفل.
- ٣ - مساعدة الطفل على الاستخدام الإبداعي والجمالي للغة، من خلال بعض التركيبات التي تختلف أحياناً حسب السياق، ومن خلال بعض أشكال التورية والجناس والسجع مثلاً.
- ٤ - تنمية روح حسن الإصغاء والاستماع لدى الطفل.
- ٥ - تنمية عملية القراءة والاستماع لدى الطفل.
- ٦ - مساعدة الطفل على التواصل الشفاهي والكتابي مع الآخرين من خلال الحكايات.

## خامساً: الارتقاء المعرفي أو العقلي

وهنا يمكننا أن نحال مضمون كل قصة، ونرى هل العناصر أو الموتيفات الغالبة عليها هي موتيفات حسية حركية فتتناسب الأعمار الأقل والأكبر، أو شكلية أو منطقية فتتناسب الأعمار الأكبر، ولاتتناسب الأعمار الأصغر وهكذا. كما يمكن الاستفادة من بعض ما قدمه علماء آخرون لتطوير نظرية بياجيه، أمثال إيشان مثللاً، ويمكن، أيضاً، الاستفادة من أفكار كولبرج عن النمو الأخلاقي، وأفكار أريكسون عن نمو الشخصية وهكذا.

٣ - ضرورة التأكيد على وضع هذه القصص الشعبية ضمن البرامج التعليمية للأطفال والكبار، ومن خلال برنامج منظم مدروس، ومع التأكيد على أهمية أن تقوم هذه القصص بتنمية وتطوير ما يمكن أن نسميه الخيال الأبيض في مقابل الخيال الأسود: الخيال الأبيض هو خيال الحرية والتحقيق والأمل والتفاؤل والنجاح رغم العقبات، خيال غزو الفضاء واختراق أعماق البحر، وتعمير الصحراء، ومجازرة المستحيل، والاكتشافات والقيم، وتقوية روح التمرد والإرادة والمقاومة وعدم اليأس والشجاعة ومواجهة المجهول.

أما الخيال الأسود فهو خيال الخوف والرعب والكوابيس والشر والذعر والمواليم المظلمة؛ عوالم الجن والشياطين والغيلان وما قبل التاريخ، وما قبل الحضارة.

لا يمكن استبعاد للخيال الأسود تماماً؛ حيث إنه من مكونات الحكايات الشعبية الأساسية، لكن يمكن التفكير في إرجاء تقديمه للأطفال، فيقدم للأطفال في مراحل متأخرة من ارتقائهم؛ حيث يكون العقل أكثر نضجاً، والوجدان أكثر تماسكاً.

- ١ - تكريس مفاهيم جديدة، وترسيخ مفاهيم قديمة.
- ٢ - تطوير قدرات التفكير المنطقي.
- ٣ - تطوير مهارات التفكير النقدي.
- ٤ - تطوير قدرات وعمليات تفكير حل المشكلات.
- ٥ - تطوير قدرات وعمليات التفكير الإبداعي.

## اقتراحات

- ١ - ضرورة إجراء دراسات عملية واقعية (إمبيريقية) تتضمن تحليلاً لمضمون القصص الشعبية الشائعة وتعدد الموتيفات أو الـتيمات الأساسية في كل قصة والناسبة لكل مرحلة عمرية من مراحل ارتقاء الأطفال.
- ٢ - إعداد متخصصين في أداء الحكايات الشعبية وتقديمها بشكل جذاب للأطفال من خلال دورات ودراسات متخصصة.
- ٣ - من الممكن الاعتماد على بعض النظريات السيكولوجية الموجودة في المجال - والتي أثبتت كفاءتها - في تحديد مدى مناسبة القصص الشعبية للمراحل العمرية المختلفة، فيمكن هنا مثلاً أن نستعين بنظرية بياجيه التي تحدثت عن أربع مراحل للارتقاء المعرفي للأطفال هي:  
أ - المرحلة الحسية الحركية (من الميلاد حتى سن سنتين).  
ب - مرحلة ما قبل العمليات (من ٢ - ٦ أو ٧).  
ج - مرحلة العمليات العنانية (من ٦ - ١١ أو ١٢).  
د - مرحلة العمليات الشكلية أو المنطقية من (١١ أو ١٢ وحتى ما بعدها) (١٣).

## مراجع الدراسة

- ١ - أحمد مرسى، مقدمه في الفولكلور، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥، ص ٨٨.
- ٢ - صفوت كمال، الحكاية الشعبية الكويتية، دراسة مقارنة، الكويت: وزارة الإعلام، مركز رعاية الفنون الشعبية، ١٩٩٠، الطبعة الثانية، ص ٣٧.
- ٣ - إبراهيم أحمد شعلان، اللوادر الشعبية المصرية، دراسة تاريخية اجتماعية، الجزء الأول، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٣، ص ٣١.
- ٤ - صفوت كمال، التراث الشعبي وثقافة الطفل، القاهرة: للمركز القومي لثقافة الطفل، ١٩٩٥، ص ١٢.
- ٥ - المرجع السابق، ص ١٤.



6 - Lowenfeld, V. & Brittain. W. L. *Creative and Mental Growth*. New York: McMillan: 1982, pp. 8 - 9

7 - Houseman. j. (ed) *Arts and the Schools*. New York: McGraw - Hill. pp. 243 - 244

8 - Rass. M. (ed) *The Arts and Personal Growth*. New York: Pergmon press, 1980, P. 8.

٩ - أحمد مرسى، المرجع السابق، ص ٨٩.

10- Lindauer, M. *Imagery and the Arts*.

I: A. A. Sheikh (ed) *Image Current Theory, Research and Application*. New York: John Wiley, 1983. pp. 291 - 296.

11 - Torrance, E. P. *Guiding Creative Talent*. New Delhi: Prentice - Hall of India, 1969, pp. 85 - 90.

١٢ - شاكِر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة خاصة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، الفصل الرابع، (مواضع متفرقة).

13 - Piaget, J. & Inhelder. B. *The Psychology of the Child*. London: Routledge & Kegan Paul, 1977.





## في الشرق الأدنى والأوسط والأقصى

تأليف: فالترارود فولر

ماتياس فولر

ترجمة: أحمد فاروق

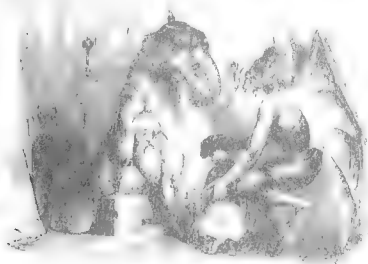
«أحكى لنا حكاية جديدة مثالية وممتعة لنقضى بها ساعات السهر»

من ألف ليلة وليلة،

وعندما يكون البشر والحيوانات والجموم والأشجار والزهور شيئاً واحداً، ويكتفون بذلك قابليين للتبدل، فإنه يمكن الاعتقاد في التحولات التي لا صعوبة فيها كما تقدمها الحكاية الشعبية في مجرى أحداثها. وبعد ذلك عندما صورت البوذية فهم المالم المأس في البراهمية، شكلت الاعتقاد عن تجوال الأرواح، مرة ثانية، داعمة تصور الانتقال من الحياة الإنسانية إلى الحيوانية أو النباتية الموجودة في الحكايات الشعبية السحرية. بذلك كانت للدرية في الهند معدة لتطور الحكاية الشعبية. وبلاشك فقد كان التحول في البراهمية كما في البوذية إلى عالم آخر غير ملموس في الحكاية الشعبية؛ بل إن الوصف الراضح للحياة اليومية ممثله أيضاً بالسعادة بهذه الحياة وبالفخر بالكاسب التي تم الحصول عليها، وهو موجود في الحكاية الشعبية التي تنتهي أحداثها بالإشارة إلى الاعتراف بالتماليم البوذية، بمتعة شديدة، بحيث يتم تجنب التطويم الجاف. مع ذلك: فهناك جزء لا يمكن تجاهله من الحكايات في المجموعات الهندية، يحمل طابع الأمثلة أكثر من الحكاية. والقصاص عن الوجود السابق لنونا، على سبيل

إننا نسمى جامهدين إلى متابعة تطور الحكاية الشعبية عبر أجواء تاريخية بعيدة جداً، وعلندت تعد الأسانيد التفصيلية والمثلية كتابياً ذات أهمية خاصة بالنسبة لنا. ولكننا نعرف أيضاً أن هذه المدونات التي أصبحت خامسة بالنسبة لوقت محدد من الموقف الثقافي الروحي، قد سبقها موروث وشكل شفاهي. وبالنظر إلى هذه المصادر الأدبية يجب أن نتوجه إلى التراث الحكائي للشرق وجنوب آسيا بعد أن وجدنا شواهد على الحكاية الشعبية الأولى في الشرق الأدنى ومعلقة حوض البحر المتوسط. واستطاع أن نرى كيف أن التصورات الاعتقادية القديمة ترتبط بموتيفات الحكاية الشعبية. ولكن بعد ذلك يظهر أثر عناصر الاعتقاد، حتى من الديانات العليا، على نشأة الحكاية، وبشكل خاص يظهر أثر ذلك بوضوح في المجال الثقافي الهندي. وقد رسمت البراهمية، التي كانت فيها الطبيعة والحيوانات والبشر شيئاً واحداً؛ أي: مجرد تجليات مختلفة للبراهما، لروح المالم، صورة لمالم كالذي رسمتها الحكاية الشعبية، إذا لم نعتبر صورة المالم التي يكون على البشر والحيوانات والطبيعة أن يصموا في هارمونية، شيئا جامداً.

عفريتان أجدهما برأس قنول  
والآخر جنى من الطبيعة  
الفرنسية لـ ألف تولة وتولة،  
من طبعة ألمانية ١٨٣٨ م.



أبو الهول والطائر الإنسان، رسم هولندي ١٨٣٧ م.



تقديمه شعرياً باستعراز وبشكل خاص في المجموعات المختلفة .

وفي شمال الهند حيث تطورت في زمن الإقطاع الأول مدن للتجارة بمولانها الأثرياء، الذين عادة ما ينتمون إلى طبقة التجار، كونه ما يقرب من ٣٠٠ قصة من التراث الحكائي القديم كتاب «البانكانترا»، وفي المقدمة لُخصت «كتب التعاليم الخمسة» بالفعل بوصفها مرآة للثقافة التي عليها أن توجه الأفراد الشباب في فن الحكم وإدارة الدولة، بل وتنبئ غالبية الحكايات على درس أخلاقي في ذهن المواطنين، هذه الحكمة للحداثة تهدف إلى النجاح في الحياة العملية.

ولذلك أثرت الاهتمامات التعليمية مرة ثانية، حتى طغت الأمولات والفرافات على التراث الحكائي:

الكتاب الأول: السعادة من الأصغاه.

الكتاب الثاني: كسب الأصغاه.

الكتاب الثالث: حرب الديوك مع البوم.

الكتاب الرابع: خسارة ما هو مملوك بالفعل.

الكتاب الخامس: للتجارة دين اختبار دقيق.

وأول بداية العمل توجد أبيات مثل شعراً لما هو نال:

هل لا يوجد في كل العالم شيء

لا يمكن عمله بالمال

لذلك على الذكي

أن يسعى بهمة إلى الامتلاك

.....

يرى الناظر

مشترى غداً بكامل حماسه

يفرح بهذا المال

مظنا ففرح بمولود جديد

ولا يجب أن تُسرد التعاليم بشكل مرهق، وبذا تكون بلا تأثير، لكن يجب أن تكون مبسطة ومسلية؛ لذا تضمن الحكايات للشعبية أيضاً في المجموعة حينما تتطابق مقولة الحكاية الشعبية مع مقولة الدرس الأخلاقي، ففي الحكايات الشعبية، كثيراً ما كان الضعيف الذي يؤثر الآخرين على نفسه هو الذي يقهر القرى.

المثال كحرفي أو كراهب أو أرنب أو دوك، أو ببغاء، تقترب من جديد من الحكاية الشعبية. وتلك المجموعة من الحكايات المعروفة باسم «بانتاك»، التي جمعت حوالي عام ٥٠٠ ق.م، قدمت في بدايتها بجزء من الأبواب وجزء من الشعر الحكائي، لكن الشعر قد فرض نفسه بقوة أكبر أثناء عملية النقل. ولجدي الحكايات اتخذت موضوعها عن عرفان الحيوانات بالجمول وعدم عرفان البشر به؛ يبقى العبيد الضعفاء بأسيروهم في الماء ويجو الأمير بوسيلة جذع شجرة، وتكذب حية وفار نفس الجذع ملأاً لهما، حيث كانا في حياتهما تاجرين جشعين وعليهما أن يفكرا عن نذوبهما في صورة حيوانات أئني، ويطير ببغاء أيضاً فوق جذع الشجرة، يظهر البونا كزاهد وهي وينفذ الحيوانات والبشر، ويشكر الفار والحية الزاهد ويعرضاً عليه كنوزهما ويريد الببغاء أن يقدم له أرزاً طيب مذاق، ويكون الأمير غاضباً لأن الزاهد يمايل الحيوانات بشكل أفضل، لكنه يمد منقذه بتفاني بالأشياء الأربعة التي يحتاجها البشر للحياة، ولكن بلا شك يجب أن يعتلي عرشه أولاً، وعلى العكس من ذلك يصبح الأمير ملكاً ويأمر بجند الزاهد. وفي كل ركن يضرب فيه الزاهد يقول بيتاً متطعاً بما حدث له مع الذي أنقذه من الفرق. ثم تظهر الحقيقة ويقتل الملك ويحل الزاهد محله كملك، ويكافئه الحيوانات الممتنة له، والتي أحضرت له كنوزها؛ وتبدو القرى من الغفلة واضحة؛ وبالتالي التحول إلى العظيم لأن البوذيين والرهبان المسيحيين قد أنعموا مواد قسسية أقدم وأعادوا صياغتها، حيث كان لديهم شغل جذب القاريء وتعليمه بطريقة عرضهم - مثل الرهبان المسيحيين بعد ذلك في أوروبا في القرون الوسطى. بالإضافة إلى ذلك كان هناك شغل بالتجارب التي تعتمد على حدة الذكاء والتي تعد إحد متطلبات الحياة البوذية؛ لأنه بجانب الاسترخاء يأتي تقدير قوى العقل.

لذا تميزت المجموعات الهندية من البداية بتجارب متقارب؛ وعادة ما تكون خليطاً من الحكايات والفرافات والأساطير Mythenrudiementen و Legends والفرافات.

وعندما نقابل مجموعة الحكايات الأولى فإن ذلك يرغبنا ثانية على الغلوص إلى تراث شفاهي سابق وغير ملموس؛ لأن ما يوجد في الحكايات وحتى ما يجمع ليس له سوى أن يندم، ويجمع ويتم تغييره. يخلق ذلك بناء المجموعات، فالحكايات متداخلة في بعضها البعض وللقصة تظهر إلى الأخرى وتطلب مثلاً مقابل وبذلك ترسم حلقة الحكى؛ فتدسم وجهات النظر المختلفة في كل موضوع. هذا المبدأ التركيبي لمقطة الحكى تم



صينايون، حرفيون، وعاة. وفي الحكاية الشعبية اليابانية يظهر بحار تكتزن مغامراته بالأوديسا أو بالسندباد.

والتصورات المستخذة من الاعتقاد القديم السأخوذ عن البوذية تزيد من التصورات الشعبية والأخرى للحكاية الشعبية أو تصورها طابعاً جديداً مميزاً. قصصه التي اكتسبت في الصين وجهاً جديداً؛ فيصبح لهاً للدهر ويعتقد في مودته للبشر، ويغذى هذا الاعتقاد عن طريق بقايا الهياكل العظمية في تربة اللوس Lössboden بطول الأنهار الكبيرة. وأعطت تلك اللريات للقصبة، التي كانت هامة جداً للفلاحين، لدهر ما، اسم هوانج هوانج، أي الدهر الأصفر.

ولأن هذه اللريات تشكل مثلاً مثل الأنهار أساس الزراعة، لذا يقوم السكان بعمل كل شيء، لجعل ذلك الكائن المستخيه المرحج وجوده، وللذين ينجون آثاره دائماً، هادناً، عطوفاً، ومحباً. وبالطبع كانت تقدم لتلك اللتانين قرابين، على سبيل الضال عذراوات. وأصبحت العذراوات في الحكاية الشعبية عرائس للكتانين، وهو شكل جديد لموضوع قديم؛ وهو الزواج من الجنى. وهذا اللتين ذو الأثر الهام على الأرض قد وجد مقاماً رفيعاً في الحكاية الشعبية والأسطورة؛ ولكن من ذلك أيضاً أنه أصبح رمزاً للإمبراطور الصينى الذى أراد أن يوضح بذلك أهميته للإمبراطورية وقرته وأحقته في السيادة.

ومن للشخص القويبة التي ظهرت في نطاق الثقافة الشرق آسيوية ينتمى أيضاً ملك الحيوانات، الذى يستمد أصله من العالم الاقتصادى للصينيين ومرى الماشية. إنه يتسود على الحيوانات؛ ولكنه أيضاً يحميها. وغالباً يحميها من البشر - فالطبيب هو من يحترمه ويرحم حيواناته، ويدعى في الصين كى لين، وكان له شكل الحيوانات وله قرن.

ومن الواضح أن شخصية سيد الحيوانات قد ظهرت عند الشعوب العربية، حيث كانت القوى الطبيعية لم تردعها بعد إحدى اللبيانات العليا وكانت محتفظة بلامعها. فاملاك الشرير لطبيع الرنة، والذي أساء معاملة خادمه تحول إلى حجر ولكن الشخص الفضولى الذى يريد أن يتعرف على سيد الغابة وأن يبلغه للذين بالإنفة، يسطيه بكثرة لعماً وغراء.

وعندما نتأمل عالم الحيوانات الهندي وفي الشرق الأقصى والأدنى، نستطيع أن نؤكد أنه بغض النظر عن اللتانين وتلك الحيوانات الخرافية، فليست الحيوانات القوية الكبيرة هي التي تلعب دوراً مهموماً ولكن أيضاً الحيوانات الصغيرة الضعيفة والمسلطة.

ومثلما في التراث الشنهامي، الذى لم نتمتع عنه «الباكتندترا» أبداً، كان هناك في التراث المكتوب مركب متدرج ما بين الأمولات والخرافات والحكايات الشعبية.

وأغنى مجموعة حكايات وأكثرها تولوا بعد «الانكاكا»، كانت له «كانسورساجارا» - محيط تيارات الحكايات - التي جمعها شاعر كشيميرى الأصل هو «سوماندفا» من السوروث الحكائي الموجود في للقرن الحادى عشر.

وهذا أيضاً يوجد الشكل الهندي الأول الذى يعول إلى المسرحية الهزلية الشعبية للذى عرفناه من مجموعة الأخوين جريم بطوان «الكشور أبو المريف» (As Th 1641)؛ يردد برهماني فقير أن يصل إلى الشهرة، فيدعى أنه منجم ويحمل بحيلة: أنه هو نفسه اللس، فيمكنه إرجاع حصان مسروق مرة ثانية. وعندما طلبه الملك ليكشف عن سرقات، يكتشف البائس، الذى يبدو مثل طائر نرس، اللل الصحيح أثناء خوفه وحرجه، ويعرف الكلمة الفاضحة للصوص. ويغم البرهماني الفقير منذ بداية هذا الوقت بالصيت والسمعة ويجزل له السطاء، وكما يقال، فإن المل إلى المسرحية الهزلية الشعبية لا يمكن إغفاله ولكن البطل فقير ولا يأبه به أحد ويكسب التعاطف والسعادة وهذا فإنه يحمل ملامح بطل حكاية شعبية.

ويلاحظ السحر دوراً هاماً في الحكايات الشعبية الهندية الغنية بالتحولات. ففي حكاية البرهان السحري، يصيب التحول تحولاً آخر، فالمستصر حسب قانون الحكاية الشعبية هو الصينى الذى يتمكن من خلع أسنائه.

وقد يسر اللدين المبكر للحكاية الشعبية وحرزها في مجموعات - ترجمتها إلى لغات أخرى وإدخال السوروث الثقافى في ثقافات مجاورة وأجنبية. ولقد تخطت الحكاية الشعبية المنقولة شفاهياً بالغل حدود الثقافة واللغة، ولكن بعد ذلك فقدت الحكاية الشعبية المفردة بسهولة ملامح موطنها أو ضاعت، ولقد انتهت مجموعة الحكايات الهندية طرق التجارة وطرق نشر البوذية.

وعند تداول الحكايات الشعبية الهندية بطابعها البردى عن طريق شعوب أخرى، نجد أن هذه الشعوب وأمت الشعوب الشعبية مع عالمهم الخاص وأخترعوا بطلاً يستطيعون به تحديد هويتهم، فبذل الكواليس، وسرعان ما تكون قوى جبالية يعيش فيها شخص الحكاية ثم الانتقال إلى غابات كثيفة، إلى وديان الأنهار ثم إلى شاطئ البحر أو حتى إلى المدن الكبرى. والأبطال هم مزارعون، غائباً مزارعو أرز،

ولا شك فإن هذا الاختصار يطابق مع قانون الحكاية الشعبية، إذن فليس للنمر والفيل الأبطال الراييين لحواديت الحيوانات ولكن على سبيل لسؤال للفتاة والأرنب والتي يجيبها الإنسان لأنه ليس هناك خوف منها؛ فالأرنب ليس هو الأرنب الخائف ولكنه حيوان جريء، ونكبي، بل إنه يستطيع التحايل على تصاح وأيضاً على إنسان. ولقد تكونت لدى الفمير Khmir عن هذا الأرنب البري للذكى مجموعة من الحكايات؛ فهو يصدر الأحكام القضائية ويساعد في طلب يد المروس وقرارات الأرنب البري ونصائحه تقتصر على تجارب النكاه المسببة في الشرقي، وبالطبع يحمل الأرنب في الحكايات البورمية ذكى، ومحايل وكذلك كتمانز حكيم.

وساعدت عملية الأخذ بالأشكال المتحولة على أن تتطابق أخلاق الحكاية الشعبية مع قواعد الحياة البورمية؛ فالبلبل والطمع والأناية والكنب تتم محاقبتهم وكافأ التواضع والاستعداد للمساعدة والأمانة، ويكون البلبل في إحدى الحكايات البورمية شاب يرعى الخيول، وفي كل عمل يمدح البوذا حتى عندما يجمع روث الخيول. وفي النهاية يتخذ الشاب البرع الذي يعمل بجد من ابنه ملك زوجة له ويصبح هو نفسه ملكاً.

وفي إحدى الحكايات التيليتامية يحصل صبي يتم عمل في الحقق ويساعد النمل من ملك النمل على ساق حذاجة معتمعة. ويرغم ونوح القيمة الثقيلة لها يشكره الصبي شكراً جزيلاً على هدية الحيوانات المسجدة. وفي البوبت يلاحظ أول ما يلاحظ أن العظمة تحول كل ما تلمسه إلى ذهب.

وتعكس قصة أخرى من الفولكلور عن أحد العطابين: تسقط من العطاب في النهر، أثناء عمله، بطلته ذات المقبض الفششى، ويقدم تنين النهر إلى العطاب الفقير بلطة فضية وأخرى ذهبية. لكن العطاب الأمين يريد فقط أن تعود له بطلته ذات المقبض الفششى، لأن كلتا البلطتين اللتين ليسا ملكاً له، ولحسن كلامه يحصل من التنين - الذى يوصف ثانية بالطيب - على البلتين الذهبية والفضية على سبيل للهدية. ويذهب جازحاً حقد طمع في الذهب والفضة إلى النهر ويحاول أن يأخذ البلتين الذهبية والفضية من التنين بالعوية، حيث يقول إنهما ملكه، وساجل الغشاش والكناب بالعقوبة التي يستحقها؛ فيضربه التنين على رأسه.

وفي الحكاية للشعبية التي تريد في الأساس أن تعالج النادلة إلى العالم بعد هذا نجاحاً طيباً.

وفي الاعتقاد الشعبى شرق الآسورى كما في الطب الشعبى يكون لجذور الجصنع أهمية خاصة تمتد أيضاً في الحكاية الشعبية فهدأ حكاية شعبية كورية هكذا:

«فى أحد ديان ميونجسلان الجبلية الصعبة فى مقاطعة كانجول منذ زمن بعيد، فى بيت فقير من القوص تعيش أم وابنها ذو الإثنى عشر سنة، وكان الأب قد مات منذ فترة طويلة ولم تسلمع الأرملة شيئاً سوى أن تغذى طفلها بحباية (هذا هو المدخل للمعارف عليه بـ «كان يا ما كان»)، يحاول الصبى أن يعين أمه المريضة ويريد أن يخرج فى الليل، وفى الغابة يقابل لآل دخلت فى إحد حوافره شوكه، ويتعاطف للصبى مع العيون ويخرج الشوكه من اللحم، ولذلك يقوده حيوان الآل السمن فى ضوء القمر إلى أعلى الجبل ويخفى الآل فى وسط العشايش ويرى الصبى غابة جصنع مصنعة وعلماء يحفر باحثاً عن الجذور، يقف أمامه جذر - طلق ويرجوه «خنى ملك»، ويعود الصبى بالجذر الطفل إلى المنزل ويصبح الطفل مرة ثانية جذراً. وعندما تأكل الأم من الجذر الشافى، تشفى وتصبح قوية وممتلئة بهجة الحياة، وتعود السعادة والصحة والرخاء إلى الكرخ. وكل عام يظهر الآل السمن ويجطهم يرتدون عليه ثم يطار محبوب الفاصوليا على الأرض، وعندما ترفع الأم والأبن تلك الحبوب يرون أنهما يمسكان فى أيديهما بحبوب ذهبية وأحجار كريمة، وتذهب الأرملة وابنها ذلكاً إلى الجبل لتكتل حبوب الأرض للروح التي تسكن الجبل عدد شجرة الصنوبر المسكونة كقربان وعرفان فى ذات الوقت، تكن لجار الحقد الذى لا يفرح لسعادة الاثنين، ويذهب إلى الشجرة المسكونة أملاً فى أن يحصل على كلوز، ومن يخله لا يطار حبوب الأرض ولكنه يطلب من روح الجبل أن يقول له السر الذى يستطيع به الوصول إلى الفنى دون أن يعمل كقور، وفجأة تظلم السماء، وتغشى أبخرة الضباب كل المكان ويخرج نمر من الظلمة، ولا يرى الجار الحقد مرة ثانية، وبذا كوفت فضيلة واستحدا الصبى للفضيحة، أما حقد وحسد ويخل الجار فقد تمت محاقبتهم.

وليس المطلوب فقط من أبطال الحكاية الشعبية هو التعاطف مع الضعفاء والاستعداد للمساعدة ولكن أيضاً احترام الكبار، فالكبار كانوا بالفعل واهدين، مع ذلك فإن نصيحتهم كان يمكن أن تكون مفيدة، وعن ذلك الموضوع كان البطل الشاب فى الغالب ملزماً بتحوم بواجب ما وذلك فى الإطار القاملى وعلى الأصح تجاه الوالدين.

هذا تتلاقى أدب الحكاية الشعبية مع أخلاق وتعاليم الدولة الكونفوشية (٤٧٨ - ٥٥١ ق.م). ومع ذلك فقد أثرت هذه التعاليم الموجهة إلى الممارسة الاجتماعية قليلاً على الحكاية الشعبية. يمس البراهمانية والبوذية - فهذا التنظيم غير المتناقض للأفراد في الدولة الإقطاعية، والفضنوع للسادة والأفراد الذين يجب أن يكونوا مثلاً أعلى يحتذى به في أسلوب حياتهم، يتعارض مع الحكاية الشعبية، وعلى بطل الحكاية الشعبية كواحد من الأفراد أن يتحدى الحدود التي صنعها المجتمع دون أن يهدمها. وقد استطاع من خلال ذلك - ولكن مرغماً - أن يخطي الحدود التي صنعها الطبيعة.

على أنه بالرغم من تجوال الحكاية الشعبية وبالرغم من الأخذ عليها، وبالرغم من تحويلها المتكرر فإن لدى الرواة دائماً شخصاً متميزين، ما دام ذلك يتماشى مع تقاليد الشعب أومع العلاقات الطيبة بين الشعوب، ويمكن هنا تقديم مثال لذلك. كثيرة هي الحوادث التي تتشابه في أحداثها مرتجلة طلب يد العروس ويجب على البطل أن يتقدم للعروس لكي يخدمها وغالباً ما يكون عليه أن يلجأ ما هو معروف لدينا بمحاولات الخطيب، وعادة ما يكون طلب يد العروس موضوعاً شاعرياً متوجهاً، ومع ذلك فإن يد العروس لدى فرسان البدو السفلر لا تطلب بل تخطف العروس نفسها. وكذلك لا توجد في حكاياتهم طلب يد العروس، بل خطفها كمنافرة بطولية، والرفاق الحقيقيون للبطل كانوا هم حصانه وكبله وصقر الصيد الخاص به.

وتوجد في العديد من الحكايات الفينلندية، شخصية كبير الكذابين، المحتال كوي، ولكننا دائماً نجد «الغبى» الذي ليس بغبى، رجل يستبدل عشرة ثيران مقابل عشرة عذرات، وعشرة عذرات مقابل عشر برتقالات وأخيراً يحصل على خنفساء أريز سوداء، ويعتبرها ماسة، وعندما تسقط منه الخنفساء ويحسني لوبيحت عنها يجد بالفعل جوهرة ثمينة ويصبح رجلاً غنياً.

هذه النهاية مختلفة وأكثر خيالاً من حكاية «هانز في سعادته» (Aa Th 1415) التي نحس أننا نسترجعها، فهانز يفرح لأنه لم يعد في البيت ما يجب عليه أن يحمله، فالغبى يظل غيباً، والفقير يظل فقيراً، أو هل يكون هانز ذكياً جداً؟ الحكاية إذن تحت على التفكير.

وفي حكاية من طراز مجاور يكون البطل بشكل استثنائي رجلاً عجوزاً، يخذ من النظرة الأولى قرارات بلهاء ويقوم

بمقايضات سيئة ولكن أمرته تجد كل ما يقطه حسناً حتى تبقى على الزواج والهدوء المائلى، ويكسب العجوز رهاناً عقده بالتفاهم مع زوجته فيمكن تفهم طيبة القلب والسذاجة الوهمية على أنها هنا حكمة، تنسج العمل إلى جانب.

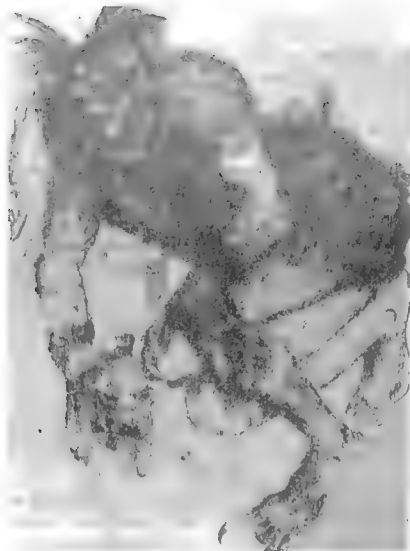
وقد جذب طرق انتقال الحكاية الشعبية إليها قصصاً من التجارة، فقد تبولدت الحكايات في طرق التجارة والمبندات والأسواق، فالكوالييس والأشخاص الفاعلون كانوا بالفعل حاضرين. ولكن في شرق آسيا كانت هناك مناطق بعيدة عن طرق التجوال. وقد وجدنا في التراث الحكائي للشعوب العربية شخص «سيد الحيوانات»، فمن معتقداتهم وطقوسهم، جاء أيضاً ببطل حكاية شعبية خاص جداً، كان يمارس السحر في كثير من الحكايات السحرية: إنه الكاهن Der Schemane لكنه ليس الساحر الشرير الذي يخاف منه، بل إنه يساعد بقواه السحرية، كما مارس الكاهن «السحر الأبيض» لمباركة أفراد القبيلة. وبذا يستطيع كاهنان أن يتركا مساحة في الحكاية الشعبية عن رهان سحري لتحديد من هو الكاهن الأقوى.

وتتحطم أيضاً قصوة البليدة وصعوبة الحياة في التراث الحكائي فيجب تقديمهم بشكل طبيعي قبل الميلاد الحبيب للبطل وتبدأ رحلة المغامرة ويفسح الطريق لعالم أجمل. تبدأ حكاية بالمدخل المعهود: «كان يا ما كان، كان هناك رجل وامرأة، لينتقل بعد ذلك إلى البليدة الاجتماعية: «لم يكن لديهم ابن ولا ابنة ولما عاشا إزمن طويل معاً، تحدثا سوياً وقالت للمرأة: «الآن أيها العجوز ما رأيك؟ لقد كبرنا وليس لدينا أطفال، من سيعي بنا عندما نشيخ ومن سيحلب لنا طعامنا؟».

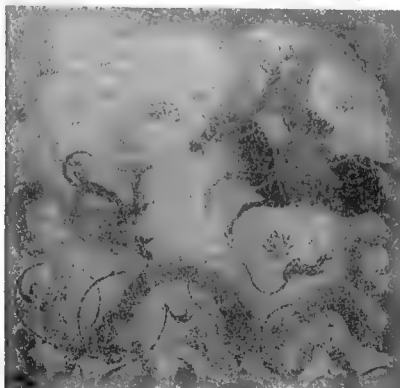
إننا مواجهون في الطريق من الهند إلى شرق آسيا بحكايات شافية ومكتوبة، لكننا مع ذلك - وبغض النظر عن المجموعات الهندية مطبوع بأن تحدد مدى طغيان التراث الشفاهي (فالرهان البوذيون نقلاً من خلال تقديم تعاليمهم حكايات صكوها بطابعهم).

لقد كانت هناك مجموعات حكاية ولكن الحكاية الشعبية انسحبت منها أو تحددت بشكل قوى في النوايا التعليمية - على سبيل المثال واحدة من المجموعات اليابانية في القرن الـ ١٥، كانت مثل مرة للعادات تنقل التعاليم المفيدة لتقصير صغور، وهناك أيضاً ما يجب أن نذكر فيه عندما تلقى نظرة على طرق تجوال الحوادث والموتيفات: إن الحوادث في طرق تجوالها لم تخط في أراضي ثقافية محايدة Niemandsländ ولكنها تعبر ثقافات أقدم وتذوب فيها.





لصحة ، سندباد البحار ، عملاق شبهه بالقرد يمسك بأحد رفاق سندباد ليأكله ، تصوير ، ١٩٨٥ .



وتقابلنا صورة مغايرة تماماً عندما نتأمل طرق تحويل التراث الحكائي الهندي إلى الشرق الأدنى. وهذا يعود الفلك الكشائي، ولكن الرهبان البوذيين لم يكونوا هم الذين دونوا الحكايات والأمثولات، ففي فارس ساد قبل دخول الإسلام الديانة للمزدكية القديمة التي أسسها زورواستر، والأزدواجية الدينية تطلبت مع للضدين الخير والشر في الحكاية الشعبية، لذا جاء ذلك مبكراً كمقاربة بين المعتقدات الأسطورية والحكاية الشعبية.

وأقدم حكاية شعبية فارسية ممكن تكتمها حتى للقرن الرابع ق. م. ويكتب هذه الحكاية Chares وهو معاصر للإسكندر، وهي عن طلب يد العروس:

في العلم رأى شاب أميرة ورثته في نفس الوقت في الحلم. وعندما جاء الملك الشاب ليطلب يدها من أبيها، يقف الأب ضد الزواج، والمملكتان لا تقمان بمبدأ جداً عن بعضهما. وعلى الأميرة أن تغتدر في إحدى القوالم خطيباً آخر وشهره بأن تقدم له قدح شراب.

ومع ذلك تتواعد الأميرة (سراً) مع الملك الشاب أن يخفي بين الضيوف (الخطباء)، وبهذا أصطلت القدح للمحبوب، هكذا نجا الزوجان.

ويسمى كتاب الملك «الشاهنامه» للفردوسي بدرجة أقل إلى الحكاية الشعبية، وقد ألفه سنة ١٠١٠م، فالشاهنامه هي الملحمة الفارسية القديمة وترتكز بدرجة كبيرة على الملاحم التي تكونت قبل الغزو الإسلامي العربي لبلاد فارس عام ٦٥١م، بوقت طويل. وبالفعل كان لهذه الملاحم في الغالب ملامح خيالية، مثلاً عندما يرى الطفل دستان زال بوصفه رضيعاً مريضاً، على يد الطائر المحبوب سيمورج، الذي تعد وصفاته الطابع الفرائي لأبطال الملاحم.

وفي حوالي منتصف القرن السادس وصلت اليانكتكترا من الهند إلى فارس ومخاضاً جداً بعد ذلك وصل «كتاب البهفاء» في القرن الـ ١٤، وهو في أصله للهندي «سوكاساباتاني» أي الحكايات السبعين للبهفاء، وهو يرجع في الأغالب إلى نهاية الألف الأولى بعد الميلاد وقد ضاع هذا الأصل.

وعلى كل حال فقد عرفت أوروبا «كتاب البهفاء» بعد ذلك من خلال المعالجة التي قام بها الشاعر الفارسي النافخاشاني، باسم «الزوني - ناز»، وكان معاشراً للشاعر الشهير حافظ.

ويحمل «كتاب البهفاء» هذا الاسم بحق: فيمثل إطار الحكى هو بهفاء، وسيد هو تاجر شاب لديه في نفس الوقت امرأة

جميلة لعوب، وعندما كان على التاجر في يوم من الأيام أن يسافر للعمل حمل طائرني هما البهفاء والذيك ليسليا الزوجة بالحكايات حتى لا تمل.

ومع ذلك يلحق ابن ملك في الحال زوجة التاجر الجميلة برابهواني، ويرسل إليها رسول غرام - مثل المعتاد دائماً في الشرق، نساء عجائز - ورسول الغرام لا يجب عليهم أبداً أن يتحدثوا طويلاً مع الجميلة لتحديد موعد غرام مع ابن الملك.

ويذكر الذيك في الحال - بإصبع الإبهام المرفوع - بالفضيلة، وتوصل من ذلك فقط إلى أن زوجة التاجر تريد قطه، ومع ذلك فهو يستطيع أن ينفذ نفسه. وتصرف البهفاء بكاء أكثر إزاء ذلك. لقد نصح سيده أن تذهب.

«لا شيء يجلب السعادة أكثر من زيارة إلى المحبوب. لقد اعترمت شيئاً جميلاً، على كل حال هناك شيء باق، يحتاج للتفكير، إن ما تدويه خطير، أفضله فقط عندما تستطيعين الإجابة على هذا السؤال، مثل جوناشاليني، عندما وقعت في مثل هذا الموقف الصعب».

«ومن كانت جوناشاليني إذن سألت برابهواني وأى موقف صعب كان عليها أن تتخطاه، إحك لي من فسللك».

ويحكى البهفاء حكاية جوناشاليني عندما وقعت في مثل هذا الموقف الصعب:

«والآن قولي لي برابهواني، أي عذر وجدته هي في هذا الموقف الصعب، قولي، دين ترد، قولي «وتبدأ برابهواني في التفكير ولكنها لا تجد الإجابة وأثناء ذلك تنقضي الليلة وقد توصل البهفاء في الحال إلى ذلك، لأنه فقط في جنح الليل تستطيع هي أن تقابل المحبوب دون الخوف من أن تكتشف. وفي الصباح التالي يحكى البهفاء القصة لنهائيتها، ويحين يكتشف الحيوان الذكي في السماء أن برابهواني تزيت لموعد غرامي جديد، يتحدث معها ثانية قائلاً لها أن تذهب إلى المحبوب ويبدأ في قص حكاية جديدة تتوقف عند ذروتها حيث تقضي برابهواني الليلة تفكر بالبيت وليس عند العيب.

حكى البهفاء للمرأة الشابة سبعين قصة، ومُنعت سبعين مرة من زيارة ابن الملك حتى عاد التاجر الشاب من رحلته، وتعترف المرأة الشابة بالذي يمكن تسميته مغامرتها العاطفية ولكنها تصنيف بأنها تمت حمايتها من طلاق مؤكد بواسطة نكاح البهفاء. ولكن البهفاء يدرج لها عند الزوج، بالطبع، أثناء ما يحكى له حكاية، ويصفح الزوج عن زوجته، وفي النهاية - كل شيء يكون على ما يرام - ويكافئ البهفاء.



من الشاهنامة، إيران ١٦٠٥ م.



رسم لليونانانتيرا، ١٩٤٥ م



رسم إسلامي من القرن الـ ١٤.



حكاية العذراء الخشبية وعشاقها،  
النوتى نامة، رسم من مخطوط.

وهناك نوع مختلف تماماً من الأحداث في الحكاية الشعبية يشكل القصص الكبيرة والتي مصدرها هو الراوية الإغريقية المتأخرة، وكالمعادن دور الأمر حول الحبيبين اللذين يفسلهما القدر أو المرامرات واللذين يباح لهما بعد ذلك أن يقعا في أحضان بعضهما البعض في سعادة، وتترك الحكايات عن الرحلات أثرًا خيالياً، مثل تلك التي عن العربي الشهير في عصره، حاتم الطائي، وهذه الحكاية وجدت مخفلاً إلى التصميم المبنى الرابع والخيالي الموجود في مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة والتي هي الأكثر شهرة في أوروبا.

وألف ليلة وليلة، مثل المجموعة المقابلة لها والأقل شهرة «ألف يوم ويوم» لبستان مجموعات عربية خالصة؛ فقد شاركت شعوب مختلفة في توليفها فإطار الحكاية نشأ في أصله في الهند، وحصل على بعض الإضافات في فارس، وقد صيغها بطابعهم، هذا يعني أن اللغة أصبحت أكثر غنية في تصويرها، ووردية اللون، وجاء بعد ذلك طابع المكان وأبطال القصص المنفردة إلى المجال العربي أو المصري.

وسنقدم بشكل وافي بـ «ألف ليلة وليلة»؛ لأن هذه المجموعة من القصص العربية أكثر القصص المحبوبة في أوروبا وأيضاً هي أفضل المجموعات التي تمت دراستها ولأن «ألف ليلة وليلة» هي واحدة من المجموعات القليلة الباقية من مجموعات الحكايات العربية التي تصور الحياة العربية، وهذه القصص التي تم تقديمها بشكل كبير في أوروبا، لم تحصل لدى العامة العرب على سمعة طيبة، والأمر لديهم يتعلق قبل كل شيء بـ «حكايات مختلفة».

من ذلك لم ترغب النخبة المثقفة أن تعرف شيئاً وبهذا آل مصير بعض الحكايات إلى النسيان لأنها لم تدون، وكل ما تم تدوينه من الحكايات كان في لغة عامية مصاغة أدبياً، وليس باللغة الفصحى للعامة والشعراء، ومن النقص أن نرى أن هناك من «ألف ليلة وليلة» وحرقيًا «كتاب ألف ليلة وليلة» العديد من المجموعات التي يختلف فيها إطار المعالجة بشكل طفيف ويختلف أيضاً في عدد ومخدرات الحكايات ولا تستطيع صياغة أو ترجمة «ألف ليلة وليلة» أن توضح هذه الاختلافات.

وبدايات هذه السلسلة من الحكايات ترجع إلى القرن السابع، ويؤيد هذا على الأقل قصة الخليفة عمر مع البدوي، فالخليفة عمر الذي حكم ما بين ٦٣٤ إلى ٦٤٤ م من أصل أموي؛ ومن الصعب القبول بأن هذه القصة قد نشأت بعد انهيار هذه العائلة بواسطة الجاسسين في عام ٧٤٧، والأسانيد الكتابية الأولى «ألف ليلة وليلة» ترجع إلى القرن الثامن ولكن

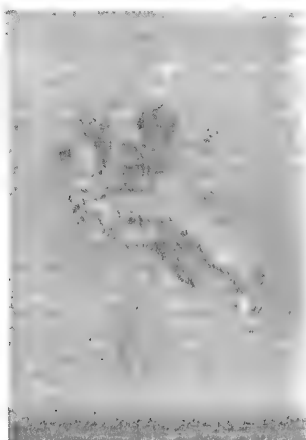
وعند نقل «التونى - نامة» إلى التركية، ويكتب «كتاب البغاه» قيمة جديدة فالراوي واسمه غير معروفين، يبدو تفهماً للمرأة، إنه يرسمها بألوان حميمة ولذلك استطاعت في النهاية أن تحصل على التفخران، بينما عرفت في النماذج القديمة بالموت، بالرغم من أنها لم تصل أبداً إلى الطلاق.

بالطبع كانت هناك إلى جانب المجموعات المؤلفة بشكل فني رائع، الخرافات البسيطة جداً والهزليات وكذلك الحوادث المعروفة تقريباً بصيغة حوادث الآخرين أو تخليص العذراء من اختطاف تلتين لها، هذه الحكايات والقصص انتشرت منذ القرن الـ ١٨ في طبقات رخيصة بسيطة، وجزء منها بالصورة والبعض الآخر بدون صور وحتى قبل عقود قليلة كان يمكن رؤية رواة الحوادث يوصفونها مهلة في المدن الكبرى، وكانوا يقومون بعملهم أمام جمهور الرجال، حيث كانت النساء في البلدان الإسلامية محجوبات نسبياً عن العامة. ومثل مغزو الأسواق الأوروبية Bänkel und Maritadensänge يحمل راوي الحكايات معه صوراً عليها فصول الأحداث. وطالما تواجد عدد كاف من المستمعين كان يبدأ حكاياته ولكنه يترقظ فجأة عندما تصل الإثارة إلى حد الذروة، ويترك طبق النقاد يدور، ثم يكمل القصة بعد ذلك، وكان مفيداً للحكاية الشعبية أن يجيء مثل هؤلاء الرواة، لقد سمع الكثيرون وأيضاً قرأوا؛ وقد وصل مستوى الحكايات المروية تقريباً إلى مستوى تلك المعالجة والمكتوبة، وربما سيلعب هذا الجمهور من المستمعين دوراً جوهرياً بالنسبة لرواة الحكاية الشعبية، فيجلس مع البسطاء مثل السفاة والحمالين والإسكافية والحمالين، وبالطبع كان بطل القصة المروية من أمثالهم؛ ولدى للتجار الأثرياء في رحلات القوافل (في العائلات) يكون هؤلاء في المقابل مركز الحكايات.

بالإضافة إلى الأمراء والحمالين والتجار والطباخين والحرفيين والأصوص والأميرات الجميلات والجواري الذكيات، كان هناك في الحكايات الشعبية درجة أجبر أو أقل كيانات خارقة للطبيعة، مثل المردة، والجنات الطيبات والجن والغيلان.

والمرءة (٥) Dewe وتشابهون مع ساحراتنا الشريرات والمعاليق والشياطين (يقرون فوق الجبهة)، بينما الجنات الطيبات يمتلئان مع الحوريات أو الساحرات الطيبات. أما الغيلان فهم على النقيض دائماً أشرار أكليين لحوم البشر.

(٥) لم يجد المترجم مقابلاً عربياً لـ Dewe فتمت الترجمة (مرءة) على لسان الرصف وكذلك Piri (طيبات الطيبات) - م.



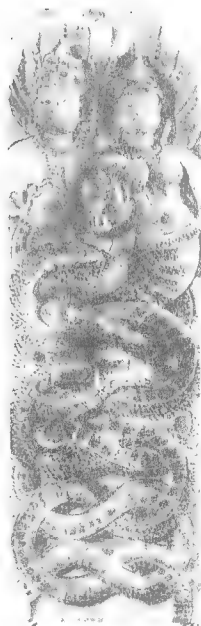
طائر الرخ أو نشر الشمس، تصوير ١٧٨٠



صورة صينية لوحيد القرن



قاتل الثعالب، حكاية بدوية من التبت،  
تصوير



زوجا الناجا، من أسطورة هندية، القرن  
التاسع الميلادي.

لم يبق منها شيء، وأُقدم مخطوط باقي من كتاب «الألف ليلة، كما سميت للجموعة في ما بعد، ترجع إلى القرن الثامن ولكن لم يبق منها شيء، وأُقدم مخطوط باقي من كتاب «الألف ليلة، كما سميت للجموعة فيما بعد، ترجع إلى القرن الـ ١٥ وما جاء بعد ذلك هي مجموعات جديدة عمرها ٢٠٠ عام، والأرقام ١٠٠٠، أو ١٠٠١، لا يجب أن تؤخذ بدقة: ففي الأصل يعني ١٠٠٠ في هذا السياق «كثير جداً». وفي القرون المتأخرة بدئ في تقسيم الحكايات إلى العديد من اللوالب لصل إلى «الألف ليلة وليلة، المطلوبة».

إطار الحكى: هو أن ملكاً يخلف وراثة ولدين شهريار وشاه زمان وبعد سنوات من العهد لأن كل واحد منهما يحكم مملكة، يحس الأكبر بالعنين إلى أخيه ويرسل إليه وزيره ويكون شاه زمان بالقلع في الطريق إلى أخيه فيرجع فجأة ويوجد زوجته في أحضان عبد أسود، وبعد أن يقتل شاه زمان الاثنين، يذهب حزناً إلى أخيه وعندما يذهب شهريار في يوم من الأيام إلى الصيد يلحظ شاه زمان كيف أن زوجة أخيه أيضاً تنفونه مع عبد أسود.

ويكون ذلك بالصبة له نوعاً من السوء، وتعود إليه حيويته، ولم يخف الفخير الذي يحدث له على شهريار، فيذهب شهريار إلى صدر أخيه ويعرف منه كل شيء ولكن على شهريار بعد ذلك أن يرى بنفسه أن أخيه يقول الحقيقة فيخرج معه ليعرفا إذا ما كان هناك آخرون يمانون من نفس المصير، وأثناء تمولهم يصلان إلى شجرة غير بعيدة عن البحر، يخرج منها جنى ستم، يحمل صندوقاً مغلقاً، يخفيه الأخوان فوق الشجرة، ويفتح الجنى الذي يلصقهما الصندوق ويخرج منه فتاة جميلة، وتطلب من الجنى أن يدام وعند ذلك تكتشف الفتاة الأخوين فوق الشجرة فتناديهما أن يزلزا وترغمهما على الصمت ولا صحا الجنى. وبعد دونه لطيف تمرض الفتاة للأخوين رحلة بها ٥٧٠ خاتماً كلهم لرجال خدعتهم ومنهم الجنى: وبالنسبة للأخوين يكون ذلك سلوى وعزاء، أن حتى هذا الجنى القوي لم يستطيع أن يأمن مكر النساء ويعود شهريار إلى القصر ثانية ويأمر بقطع رأس زوجته وحبيبها وكذلك ٢٠ جارية وعبد حتى من هؤلاء غير مصموم لهم بأن يتمتعوا معاً.

ومذ ذلك الوقت تُرَف إلى شهريار كل يوم عذراء ويتخذها زوجة له ويقطع رأسها في اليوم التالي. وبعد فترة من الوقت، من الطبيعي، أن تهرب الأسر التي لديها فتيات في سن الزواج من المدينة ويبقى فقط الوزير المفزع بخاتنيه

الباقيين شهريار ودنيا زاده، وعندما تلاحظ الأولى تردد أبيها. فعلى الوزير ولجب أن يرف العذراء إلى الملك. والآن عليه أن يخاف على رأسه أو رأس ابنته. توضح بأنها مستعدة أن تكون زوجة للملك وتكفي معتمدة على ذكائها وإطلاعها أن تلاحظ الملك الحائق.

ثم ترجو الملك بعد ذلك أن يسمح بأن تقضى ساعاتها الأخيرة مع أختها دنيا زاده وتستطيع دنيا زاده المجيء وتطلب من شهرياد بشكل متفقد عليه، أن تحكى حكاية عجيبة: ويؤيد الملك ذلك. وتتجلى الحيلة وتروى شهر زاد القصص ليلة وراء ليلة. وبالطبع فإنه يدخل في الحسبان أنها في الصباح حينما يهددها الإعدام لا تصل إلى النهاية، لأن الملك شهريار يريد أن يسمع النهاية لذا فطبعاً أن يترك شهرياد حية. وبعد ١٠٠٠ ليلة يكتشف شهريار نكاح زوجته ويهبها الحياة، متحسراً على هؤلاء اللاتي قطع رقابهن.

ولكن ليس في كل صباغات ألف ليلة وليلة، يكون شهريار أحمادى الرؤية: ففي بعضها يبقى على شهرياد لأنها في المقام الأول أنجبت له صبياً وأحياناً ثلاثة. وفي إحدى الصباغات كان فيها: «هذا كاف، فلقطع رأسها، فحكايتها الأخيرة بخاصة جعلني أمل: والأطفال الثلاثة الذين ولدتهم شهرياد للملك يمكن أن يهذبوا باله غير المرتاح».

والقصص التي تروىها شهرياد هي قصص مثل تلك المجموعات ذات إطار الحكى المتداخل والمربط ببعضه البعض: مثل حكاية «العمال والثلاث سيدات من بغداد، والتي تشكل مع خمس أخريات وحدة ولو كانت غير محكمة، وفي كل تلك الحكايات يأتي شخصان: الخليقة هارون الرشيد ووزيره جعفر.

وعلى عكس الحكايات الشعبية الأوروبية التي يكون فيها الحاكم في الغالب أبسط من الملك، ذكر الفرس والعرب اسم ملك حكاياتهم: وهارون الرشيد ووزيره جعفر شخصيات محققة تاريخياً. وبالمثل توجد أسماء الأحداث: بالتأكيد يحكى عن أمير أو تاجر أو حمال أنه من بغداد أو البصرة أو سمرقند، وهؤلاء الأبطال لم يكونوا على سفر لمدة طويلة بل على الأصح: لقد أبحروا في سعة في جوهدي إلى الصين، وأن يكون هارون الرشيد من بين كل الخلفاء الأمويين والعباسيين، داخل في حكايات كثيرة من «ألف ليلة وليلة، فإن شخصية هذا الرجل - لطيف العشر في القصص - يصعب أن تظهر فيها، فهارون الرشيد تاريخياً كان شكاكاً، غشياً، ويمكن أن يكون رغم هذا الإسراف الجنوني بخيلاً. بالرغم من أن

الخلافة في بغداد وصلت في عهده (٧٥٨ إلى ٨٠٩) إلى أقصى اتساع لها؛ من أطلس إلى الهند، وازدهرت المدينتان الجاريتان بغداد والبصرة وازدهرت معها العلوم والفنون، وأجمالاً فإن سورات حكم هارون الرشيد مثلت واحدة من نقاط الذروة أثناء هذه الخلافة.

وبمرور القرون شهد عصر هذا الحاكم وهو نفسه أيضاً نهضته: فمن المستبد يقترب اللئيماء، الذين صنعهم بنفسه، بارتعاش، فارتعاش، فأصبح هو حكيماً لطيف المشرطاً، بل ويمكن للمرء أن يضعه في هزلية، على سبيل المثال في قصة «أبو الحسن أو البائس الذي ساء» التي تروى هذا باختصار:

يقابل أبو الحسن وهو بائع شاب الخليفة المتخفي في زي تاجر في جولته الليلية مع وزيره، ويدعو حسن الاثنين أن يطعما عنده ويشربا. ولأنه الحديث يصرح حسن برغبته في أن يكون خليفة ولو لمرة واحدة، ودون أن يلاحظ حسن يضع الخليفة مادة مخدرة في كأسه وينام الشاب في الحال وينقل إلى قصر الرشيد، وهناك يأمل حسن في اليوم التالي باحترام وكأنه الخليفة بالفعل - حتى يصدق هو نفسه ذلك - وفي المساء يخدرونه ويحذونه إلى بيته، وفي اليوم التالي يعتبر نفسه ما يزال الخليفة، أمير المؤمنين حتى حمله جار يخاف عليه إلى مستشفى المجانين، حيث يمكن توقيمه بالضرب والجرح، وبعد فترة من إطلاق سراحه من هذا المكان الموحش يقابل حسن الخليفة ووزيره وهذه المرة يتم تسكيره ثم تخديره وينقل إلى قصر الخليفة ولكن حسن يكون حذراً هذه المرة؛ كلما حاول المرء إقناعه بوجوده كخليفة، فلا يريد أن يعرف شيئاً عن ذلك - متذكراً مستشفى المجانين - ويضحك الرشيد وهو مختبئ به خلف ستار حتى يقع على ظهره من الضحك، ويزوج حسن - كنوع من الترضية له - بجارية زوجته زبيدة ويعطى الاثنين بسخاء، وتنفذ الألف دينار بسرعة فيقرر حسن وزوجته أن يأخذا من الخليفة بالحبلة مبلغاً كبيراً يهرع حسن إلى الخليفة، حليق الرأس ويكي له زوجته التي ضاعت منه فجأة، أملاً أن يكافئه كلوع من العزاء، وبالمثل تفعل زوجته لدى سيدها، ويستمتع هارون وزوجته زبيدة، حتى يصلا إلى الشجار، من الزوجين فقد الآخر، لذا يهرع الخليفة وزوجته إلى بيت حسن ليصلا إلى حقيقة الأمر. وهناك يجد الاثنين، على ما يبدو، ميادين، ويقسم الخليفة بأن يعطى ألف دينار لمن يستطيع أن يقول له من مات أولاً حسن أم زوجته. ويهب حسن بسرعة قائلاً ويطلب بالمبلغ المذكور ألف دينار حتى لا يضيع قسم الخليفة، ويوافق الخليفة ضاحكاً على ما قاله، بل ويؤيد في أجر نديمه، سعيداً بأنه ما زال على قيد الحياة.

وقصة حسن يمكن أن تكون قد نشأت في القرن الـ ١٣ أو دخلت إلى كتاب ألف ليلة وليلة بهذه الصياغة في هذا الوقت، حيث إنه يظهر فيها صبي مملوك، والممالك دخلوا أول ما دخلوا إلى الطاق العربي في القرن الـ ١٣.

وهذه الهزلية جسدها المرسى بتر كورنيليوس في أوروبا في نهاية عام ١٨٥٨ وعرضت بعنوان «حلاق بغداد».

وأيضاً من حكايات الأطفال المحبوبة جداً «حكاية علي بابا والأربعين حرامي» (Aa Th 954) ولا نجدها في مخطوطات ألف ليلة وليلة ولكنها نقلت (شفاهاً وكتابياً) بأشكال مختلفة.

وعلى بابا حطاب فقير، يراقب في يوم من الأيام كيف أن أربعين لصاً ويخيلون غنيمة في مغارة سرية فتفتح بكلمة «افتح يا سمسم». وبعد بعض الوقت بعد أن يبتعد اللصوص يدخل علي بابا للمغارة ويدهش من أكوام الأشياء الذهبية ويحمل حماله بأقصى سرعة بركاب الذهب. ولا يمكن عد القطع الذهبية لذلك يستعير علي بابا من قاسم أخيه الغني مكيالاً لتلصق به قطعة ذهبية، ويحبب قاسم من أن أخيه قد غرق فجأة في الذهب، وينفذ إلى صدر علي بابا، ويعرف بوجود المغارة، وفي اليوم التالي مباشرة ذهب قاسم بعشرة بغال ويقتح المغارة بالكلية السحرية وتنفق وراءه ويحمل قاسم الحيوانات بما تستطيع حمله من الكوز ولكنه ينسى «الفتح يا سمسم» وبعد وقت طويل يأتي اللصوص ويستحقون المسكن ويظهره إرياً. ولما لم يعد قاسم في اليوم التالي، يد علي بابا نفسه للبحث عن أخيه، وأول ما يدخل المغارة يجد جثة أخيه فيأخذها ويحملها على حماله وينفذ بجده، ويعرف اللصوص أنه بخلاف قاسم المقتول شخص آخر يعرف سر المغارة، ويحاولون أن يقتلوا أثره ليقتلوه، لكن مرجانة، جارية علي بابا، الذكية، تحب كل المحاولات ولا يصيبه ضرر من اللصوص، وكرهان لها؛ بأنها أتقنت حياته، يزوج علي بابا مرجانة بآبن قاسم (الذي أصبح ابنه بعد موت قاسم).

وهذه القصة تحوى، بشكل واضح، على لحظات تعليمية، على سبيل المثال، طمع قاسم يجب أن يعاقب بالموت.

وكون أن امرأة هي التي أنقذت سيدها بتصرفها الذكي الفعال، يمكن أن يثير الدهشة في حكاية شرقية ولكن وفقاً لفهم الإسلام فإن مرجانة هي أداة الله الذي يريد أن يقضى على اللصوص ويحب أن يصل علي الشجاع إلى الثراء والشهرة.

وهكذا تبدأ أيضاً الكثير من الحكايات بالصيغة «بسم الله الرحمن الرحيم وتنتهي وعاشوا في نيات ونبات حتى جاءهم

هادم اللذات ومفرق الجماعات، وهذه هي نهاية قصتهم رحمة الله عليهم جميعاً. فالارتباط بالدنيا ومعتها ليس مغرباً في الحكايات عموماً، وتعبر مناجاة الله والصلاة في المواقف الخطرة، منطوية، كذلك للمد لله بعد عبور المخاطر. إذن فكل مفاتيح الحياة (أسبابها) وفقاً للفهم الإسلامي تحدثت فقط وإن شاء الله، وشخصاً للمكايمة تمت تصرف القدر دون أن يستطيعوا أن يحددوا سعادتهم وآلامهم بأنفسهم.

والاستثناء من ذلك يبدو في حكاية «البحار سندباد» وهذه الدائرة المنطقية على نفسها تدخل ألف ليلة وليلة، تبدأ بوصف الحياة اليومية السعيدة للعمال سندباد، الذي يستريح لبرهة مجهداً من العمل ومن شمس الظهيرة، أمام منزل التاجر الذي سندباد البحار، ويكون على سندباد العمال أن ينظر الأبواب التي تحدثت عن جهده وفقره وسعاده وثرأه الآخرين. بعد ذلك يتحدث سندباد البحار لشبيهه في الاسم: «أعلم أيها العمال أن حكايتي رائعة وعليك أن تسمع ما كان علي أن أفعله قبل أن أرتقي لهذا الفن وأن أكون صاحب هذا البيت الذي ترائي فيه، لأنني لم أصل إلى هذا الفن بدون المشقة والأهوال والمخاطر الكثيرة جداً وكمن من المشقة والمصاعب تعطلها في الأيام الغائرة».

ويحكى سندباد البحار من هنا مغامرات رحلاته، في الرحلة الأولى ترسو سفينة على جزيرة ويصح في الحقيقة أنها سمكة عملاقة، وذلك موتفة تظهر في رواية الإسكندر اليونانية Alexanderroman (في القرن الثاني ق. م) وهي ليست الوحيدة التي تذكرنا بالقديم: فمغامرات رحلات البحر في القرن الخامس ق. م بدرجة أكبر أو أقل هي نفس المغامرات التي تذكر في رحلات سندباد البحرية في القرن الثامن أو التاسع الميلادي.

فشبكة الصيد تحاك تقريباً في كل المصور، وليس فقط، لئلا يتعد عن المذافين للصحتين في طرق للتجارة المدرة للربح والشركاء. وفي الأولى ينجو سندباد من الكثرة بفعل طست أو دعامة يرسلها له الله، فيسحق بها، ويلقى التناجس من السفينة إلى جزيرة بعيدة ويعامل بود من سكانها وبعد فترة من الوقت تنجى سفينة سندباد كما لو كان ذلك عن طريق ممجزة، إلى الجزيرة، وبذا يستطيع بكثير من التسكيب أن يعود إلى بلده.

ولكن لا ينبغي هناك لفترة طويلة وبذا يكون سندباد البحار ذلكما ونالماً على سفر، والجميل أنه قام بسبع رحلات، ولكن

كلها تذهب به إلى انتهاء الشرق (وربما يقصد ببلاد واق الوراق النيبان)، وتتدخل من أدب الرحلات العربي القديم بعض التفاصيل في مغامرة سندباد وتجلب الأفق يبدو مغرباً وواقياً)، فسد ذلك يقابل كل الغرائب: على سبيل المثال طائر الدخ العملاق، الذي لا يكون خطيراً ولكنه على الأصح يقدم لسندباد الكثير من المساعدات. وهناك قصة مشابهة في هذه النقطة في «ألف يوم ويوم»: فهناك ينفذ طائر الدخ العملاق فريقاً من الملاحين، من عملاق، بدأ في التغذي بالملاحين بعد أن قضى على كل زائدهم، حتى تغلب عليه الطائر، ومن الممكن أن تتوافر هنا سمات من «الشاهنامة» الفارسية، فهناك يقدم الطائر الملاق ويسمى مورج مساعدات كثيرة للطل.

وتتكرنا الرحلة الثالثة لسندباد بقوة بحكاية المصالحين Poly-phenimärchen حيث يهاجم سندباد ورفاقه بالقرب من جزيرة من قبل بشر أشبه بالقرود، ويريدون سرقة سفينتهم ولكن سندباد ورفاقه يكتشفون قلعة لا يسكن فيها أحد. وفي السماء يظهر صاحب البيت - عملاق من أكلي لحوم البشر- ويهاجم سندباد أولاً ولكنه لا يجهد شيئاً بما فيه الكفاية فيؤجله ويقترح سندباد على زملائه البحارة أن يبنوا قارباً، ويبقى للقارب، ويتم إغدام العملاق، حيث ينجو البحارة بأنفسهم بواسطة القارب، وبالفكر إلى السعرة بالكتابات القديمة لدى العلماء العرب في هذا الوقت نستطيع بعض التأكيد أن نخرج بأن هناك تكويناً لمغامرة المصالحين من الأوديسا في قصة سندباد. ويستطع سندباد ورفاقه في رحلته الرابعة في أبدي أكلي لحوم البشر مرة ثانية، ولكن سندباد فقط هو الذي يستطيع النجاة ويصل بعد سير طويل مجهد إلى منطقة مصورة، ويحصل على صيت وشهرة كبيرين ويزوج، وبشكل قدرى تنهى العادة في تلك البلدة أنه بعد موت أحد الزوجين يجب أن يرسل الآخر معه إلى القبر، وسواء كان ذلك الميت هو أو هي فإن كليهما الميت والحي يلتقيان معاً في حفرة عميقة بلا مخرج، على ما يبدو. وهكذا حدث لسندباد عندما ماتت زوجته بمرض ما ولكنه تغذى من الحصة الثقيلة التي تملى للحي ولم يفرغ سندباد من ذلك، ثم يقتل الأحياء الذين أنقوا بعده حتى يحصل على زائدهم وذلك لئلا يضمن حياته ولو لوقت قليل.

وفي يوم من الأيام تنزع سندباد صنجة حيون ما في الصغارة ويتبعه سندباد ويكتشف مغرباً طبيعياً، وبعد وقت طويل تأخذه سفينة تنجيه إلى بغداد سالماً.

وإذا ما تم ذلك في الحكايات الشرقية، وبقية أكثر الحكايات الإسلامية، فإنه ليس شيء ممكناً بدون الله وكل شيء ممكن



وكون سندباد البحار يدعو شبهوه في الاسم، الفقير، على مائتة كأخ في خاتمة الحكاية، فإن ذلك ما يتطلبه التركيب المعقد للحكاية.

وفي الحقيقة فإننا نواجه بطلين: الأول هو البحار المقدم والتاجر الناجح في عمله، شخصية نستطيع أن نحدد ملامحها مع العديد من التجار والبحارة والرحالة، بطل ينتقل لأجل الأعمال ويشتبك في مغامرات ويعود من كل رحلات المغامرات بالفوز، وسعادته تتأكد فقط من خلال الآلام والمخاطر، إن للنجاة الناجحة نصيبا بساعة مرة ثانية، والآخر هو السندباد الثاني الذي يتخلص من حالته البائسة عندما يدخل في حلبة الأحداث الخاصة بالأول ويوجد الثاني في ذلك عدلاً، أن الأول قد وصل إلى هذا الذراء بالجرأة، وعون الله، وبهذا الإدراك وهذه الطاعة يضمن سندباد البحار للحمال الفقير أمسية جميلة من أمسيات حياته، والمدمش لنا في قصص ألف ليلة وليلة أنه بالرغم من ظهور الجن والغيلان فإن هناك قوماً ملموساً من الواقع ولكن في الحكايات التي تدور أحداثها في بغداد والبصرة، لمبدأ القريب من الخليج الفارسي (العربي)، في دمشق أو حلب والقاهرة، يهزج الحدث في طرق وأماكن تاريخية وأمام أبنية معروفة. وعلى كل حال لا يتطابق كما رأينا، تصور هارون الرشيد مع هارون الرشيد تاريخياً، ولكن تقدم صورة متحملة لحاكم طيب وعادل، في إطار تمزج فيه للتصورات الخيالية والخرافية، ومن الشخصيات التاريخية ينتمي إلى الحكاية الشعبية، الملك سليمان، وخمسو ملك الساسانيين والملك بيبس. ومع ذلك يأخذ سندباد مساحة أكبر، في ألف ليلة وليلة، من أصحاب التهجان، لذا فقد توجه بعض الباحثين العرب من وقت ليس بعيد إلى البحث عن آثار سندباد التاجر والبحار لاكتشاف شخصية تاريخية له، ولم تظهر نتيجة البحث بعد.

وإلى جانب الشخصيات الشهيرة، يتحرك أيضاً في الحكاية الشعبية أبطال آخرون، خاصة تلك التي من التراث الحكائي المصري، فهناك الصياد خليفة ومعروف الإسكافي والنقاش أبو قير والحلاق أبو صير وكل هذه الشخصيات تهم في الشوارع والأزقة وللحوادث، ويمرون على القصور والحدائق والحمامات والمساجد. إنهم ينتمون إلى عالم الحوادث الخاص بالمدينة الإسلامية في العصور الوسطى.

وكان من الصعب على الجن والغيلان أن يظهرُوا في هذه الأوساط فهم يعيشون في الخفاء، فيكتشف رجل فزع، أن زوجته تتقابل مع الغيلان ليلاً ليعموا الأموات، وليست هذه

به، حتى قصص سندباد غالباً ما يؤكد على ذلك. لذا فالشجاعة ومكة الاختراع - عندما نوجد ما نرى - وحيرة البطل هم الذين يؤكدون بقاءه، وكون سندباد بمجرد أن ينجو من كل الأخطار المصيبة، يفكر في مكانته التجارية، على سبيل المثال عندما يسلب الأموات والذين قتلهم كنوزهم، وهذا بالطبع بعيد عن القدرة الإسلامية. ونحن نسأل أنفسنا، عما إذا كان يمكن لبطل حكاية، يقف في جانب الفجر ويحارب من أجله، أن يتصرف هكذا. أو هل تطغى في حكايات سندباد الألوان الدارضية بحيث إنها تستطيع أن تغلبها؟ ولكننا يجب ألا ننسى: أن هؤلاء الذين خدعهم سندباد التاجر العربي أو تغلب عليهم أو قتلهم، هم من الكفار، وهذا يقلل من ذنبه، إذا ما كان سيحسب ذنباً على الإطلاق.

ومرة ثانية يتردد دين من الديانات في الحكاية للشعبية، لكنه لا يفكها، إنما يغير ملامح القصص والشخصيات ويؤثر في أخلاق الحكاية.

وبين ذلك أيضاً فصل من الرحلة الخامسة لسندباد والتي فيها يقابل البطل عجوز البحار، وهو أحد شخصيات الحكايات الشرقية القديمة الذين ليس من اللاد وجودهم، وكان لهذا العجوز عادة أن يستقر فوق كنف صنعيه، فإذا ماؤوا من خوار قوامهم مضطرب، وتغلب سندباد هذا العجوز بأن أسكر العجوز وحرر نفسه ثم قتله.

أما القصة السادسة والسابعة فمختلطان عن القصص الخمس الأولى ففي القصة السادسة لم يكن لسندباد علاقة بأكل لحوم البشر والوحوش ولكن، بعيداً عن ذلك، مع قوى طبيعية، عليه كي يخلف عليها أن يلقى بكافة خبراته في الميزان حتى يستطيع البقاء. والقصة السابعة شديدة التأثير بالخرافات الدينية: فيتحول سكان المدينة التي يعيش فيها سندباد بعد غرق سفينه إلى كائنات بقرون تشبه للشيطان ولا يستطيعون تحمل أن يلقوا سندباد اسم الله. وأحد تلك الكائنات المسجحة، والذي أنقذ سندباد من مخ حية، يعيده أخيراً إلى وطنه بغداد مرة ثانية.

وبهذا تطلق الدلالة: يعيش سندباد البحار وسندباد للحمال بعد الحكاية أمام بعضهما ويتعرف سندباد للحمال - بشكل واضح - على عالم بئس «الله مطك يا سيدي»، «سامحنى إن كنت ظلمتك».

ولم يعد سندباد للحمال يفكر في الحظ المعنى، وفي غنى سندباد البحار لقد قمعت من قبل فكرة للذراء السهل الذي لا يبتذل فيه مجهوداً ولم تعد بعد سبباً للوضع المروء.

كانت مشتركة في شيوخ واحد: الموقف من المرأة فجماهاها ومفاتها الجسدية يوصفان بالتفصيل وبمعة؛ ولكن الشهوانية تدخل في الصياغات «السارة» سمع أوفية زيت والفخذان كانا مثل وسائتين محشوتين بريش النعام».

وبما كانت توصف البنات والنساء الصغيرات بالفطنة والجادبية، تتحو صورة النساء المجاز إلى أن يكن: امرأة مستهتر، وقودة، أو ساحرة شريرة. وأهم من ذلك فإن النساء يتهمن بالخديث وعدم العفة وعدم الصدق والشرارة للحسية. وحتى ابنة الوزير النكية التي يؤكد تصرفاتها إطار الحكى في «ألف ليلة وليلة»، هي استثناء محمود في مقابل الكثير من المخلوقات غير الموثوق فيهن واللائي أوصى الملك إلى قراره الصعب وإلى انتقامه، وقد تم التأكيد على إطار الحكى لـ «كتاب البغاء» بشكل جديد في إحدى القصص - المتبادلة - من مجموعة «ألف ليلة وليلة»، وذلك في صيغة مختصرة؛ فزوجة الناجر مأكرة جداً وشهوانية حتى أنها تتمكن من أن تتحابل على البغاء الذي عليه أن يحرس فضيلتها وتضون زوجها ويقتل البغاء لاثامها للمرأة، وبعد ذلك يكشف الرجل خيانتها. والآن عليها أن تدفع حيايتها ثمناً لذلك. ومن الواضح أن هذا الناجر تنقصه حصانة سداب، ولكن الناجر الذي يقوم برحلات بعيدة مليئة بالمغامرات يلعب دوراً مهماً في الحكاية الشعبية في النطاق العربي الإسلامي وهذه الحكايات التي اكتشف فيها التجار أنفسهم، لم تكن تحكى فقط في المدن ولكن أيضاً في المبيجات وفي طرق التجارة الكبرى وهناك انتقلت مع التجار إلى بعد، إلى نطاق البحر المتوسط.

موتيفة حكاية شعبية، ومن الواضح أن هذه المادة قد أعيد أخذها ثانية من قبل هوفمان E.T.Hoffman، في قصة «قامير، مأساوية النهاية».

وسنبدأ الذي يعد بالنسبة لثقافة الحكى العربي الإسلامي نموذجاً تقليدياً جداً، يعيش مغامراته مع الصغاريت خارج مدينته، أما في بيته فيستريح في الحديقة وشرب الخمر الذي لا يجب أن يشربه وفقاً لأوامر الله.

وأيضاً في حكاية على بابا لا تحدث تقريباً أية معجزات فاللصوص يجذب مشرهم بالعيلة والتصرف السريع. ما هو عجيب فقط أن الصخر ينفخ بالكلمة السحرية.

والقصص المتداخلة في المجموعة ترسم نلماً دوائر قصص جديدة ومناسبات للحكى بعدها ولكنها كلها قد انتقلت إلى نطاق مدنى. وفي القرن الخامس عشر كان هناك تجمع للحكاكين المصريين والأتراك في طوائف منظمة وقد استطاع التراث الشفاهى والمكتوب أن يكمل ويساند عملية نقل الحكايات وقد انتفع الرواة المحترفون بالمجموعات المكتوبة لإكمال عروضهم وتثبيتها. واستطاع الكتاب وجامعوا الحكايات أيضاً أن يرجعوا إلى تراث حكاى واسع النطاق وشديد التنوع.

وهذا التراث ليس فقط مبنياً على أساس من الحكاية الشعبية ولكن أيضاً على الهزليات والقطع الطمعية والنوادر. أما الأسطورة (الساجة Die Sag) فقد كانت في كثير من الحالات ممزجة مع الحكاية الشعبية، مثلما في الذكريات عن عصر ازدهار الخلافة في بغداد، ولكن كل القصص والحكايات



جمع وتدوين: إبراهيم عبد الحافظ  
السرلوية: نهوية أفرج شريف

وَحَدَّثَنَا اللَّهُ ...

كَانَ فِيهِ مَلَكٌ، وَمَا مَلَكٌ إِلَّا اللَّهُ، وَالْمَلَكُ ذُو مِجْنُونٍ مَرَّتَيْنِ، وَاحِدَهُ اسْمُهُا الْمُحْصَنِيَّةُ (١)، وَوَاحِدَهُ اسْمُهَا الْمُنْسِيَّةُ، (٢)، الْمُحْصَنِيَّةُ دِيَّةٌ مَقْدَمًا فِي سِرَابِهِ وَعِزٌّ وَحَاجَةٌ جَلِيلَةٌ، وَالْمُنْسِيَّةُ فِي خِزَانِهِ فِي آخِرِ الْبَلَدِ، وَتَارِكُهَا يَطِي، وَمُخْلَفٌ مِنْهَا حَسَنٌ، وَكُتِبَ وَمُخْلَفٌ مِنْهَا وَلَدَيْنِ، بِعَدِيدِ الْوَلَدَيْنِ دَوْلٌ شَائِفَيْنِ كَيْفَهُمْ (٣) شَوِيَّةٌ، وَمَعَاهُمْ بَارُودٌ وَيَتَاعٌ، وَيُسْطَاوِدُوا طَيْرٌ فِي الْجَبَلِ، فَقَامُوا إِلَيْهِ لِمُسْتَطَاوِدَا طَيْرَهُ مِنَ الْجَبَلِ، الطَّيْرَةُ دِي رُوحِهَا الدَّارُ، فَلَقَرُوهَا زَعْلَانَهُ، لَا تَلْبِثُ وَلَا تَكْلُمُ، فَكَلَرُوا إِلَيْهِ مُعْجِبِينَ بِالطَّيْرَةِ، وَعَارِزِينَ بِجَبْرِ الْوَلِيفِ بِتَاعِهَا، فَقَالُوا لِبَعْضِهِمُ الْإِلَى مَا يَجِيبُ الْوَلِيفِ مِنْ بَاجِمَاعِهِ؟ قَالُوا الْوَلَدَيْنِ [إِذَا لَلَّى مَا نَجِيبُ الْوَلِيفِ بِتَاعِهَا، قَامُوا مَاثِيَيْنِ (٤) خَدْرًا الْبَارُودُ يَسْطَاوِدُوا طَيْرًا مِنَ الْجَبَلِ، وَالشَّاطِرُ حَسَنٌ مَشَى وَرَأَاهُمْ، يَرْجِعُونَ وَيَشْتَمُونَ، ارْجِعْ يَا بَنَ (٥)، ارْجِعْ يَا بَنَ إِنَّتَ هَا تَحْرِنَا (٥)، وَمِسْتَعْرَيْنِ (٦) مِنْهُ، وَبَعْدَيْنِ قَامُوا مَا شَوِيْنِ لِنَايَةِ مَا حَصَلُوا مَفْرَقَ طَرُقِ ٣ نَلَتْ سِكَاتُ، سَكَّةُ السَّلَامَةِ، وَسَكَّةُ الدَّلَامَةِ، وَسَكَّةُ الْإِلَى تَوْدِي مَا تَجِيبُشِ (الَّتِي يَرُوحُ مَا يَرْجِعُشِ).

قَامَ إِلَيْهِ وَلَحَدٌ مِنْهُمْ قَالَ: لَنَا هَارُوحٌ مِنَ سَكَّةِ السَّلَامَةِ، وَاللَّاتَانِي قَالَ: لَنَا هَارُوحٌ مِنَ سَكَّةِ الدَّلَامَةِ، وَسَابُوا لِلشَّاطِرِ حَسَنَ السَّكَّةِ الْإِلَى تَوْدِي مَا تَجِيبُشِ، الشَّاطِرُ حَسَنٌ جِهَ مَاثِي، وَهُوَ مَاثِي فِي السَّكَّةِ لَقِيَ وَاحِدَ عَبْدٍ كَدَّ نَائِمٍ، فَقَامَ قَالَ لَهُ: السَّلَامُ عَلَيْكُمْ، قَالَ لَهُ: السَّلَامُ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَةُ اللَّهِ وَبَرَكَاتُهُ، قَالَ لَهُ: السَّكَّةُ دِي بِتَاعِ إِلَيْهِ بِأَعْمَ؟ قَالَ لَهُ دِي سَكَّةُ السَّلَامَةِ، وَدِي سَكَّةُ الدَّلَامَةِ، وَدِي سَكَّةُ الْإِلَى تَوْدِي مَا تَجِيبُشِ، قَالَ لَهُ: إِلَيْهِ تَعْنِي الْإِلَى تَوْدِي مَا تَجِيبُشِ، أَنَا عَارِزٌ لِرُوحِ بَلَدِ الطَّيْرِ، قَالَ لَهُ: يَا بَنِي بَلَدِ الطَّيْرِ بَعْدَ، إِلَيْهِ الْإِلَى يَوْدِيكِ لَهَا (٧)، قَالَ لَهُ: أَنَا

عَاوِزَ لَوْصَلَّ لَهَا، قَالَ لَهُ: هِيَ فِي الْمَكَّةِ دَى، وَهَاقَبَاتِكَ عَوْنٌ (٨) فَاتَّحَ حَنَكُهُ (٩)، وَهَاقَبَاتِكَ (١٠)، هَاتِرُوحَ إِزْرَافٍ؟ قَالَ لَهُ: أَنَا عَاوِزَ لَوْصَلَّ لَهَا وَبِئْسَ، قَالَ لَهُ: طَيِّبٌ أَنَا لِمَسَّ عَنْ مَا أَمُوتُ نَحْسَ سَاعَةً، بَعْدَ مَا أَمُوتُ، كَلَنِي وَانْفَعِي، وَأَقْرَأْ عَلَيْهِ سُورَةَ، وَخُذْ صَفِيحَةَ السَّمْنَةِ دِيهِ، وَكِيلَةَ الدَّقِيقِ دَى عَلَى ضَهْرِكَ (١١)، وَبِئْسَ (١٢) عَ السَّكَّةِ الَّتِي فَوَدَى مَا تَجِيبُش، هَاقَبَاتِكَ الْعَرْنَ، يَقُولُ لَكَ: رَافِعٌ فِين؟ قُلْ لَهُ: رَافِعٌ بَلَدُ الطَّيْرِ، وَقُلْ لَهُ: طَبِّ وَدِينِي، هَاقَبَاتِكَ لَكَ لَا، أَنَا مَا كَلَفْتُ، قَوْلُ لَهُ: طَبِّ لِمَا أَكَلْتُ لِي لَقَمَةً، وَبَحْدِنِ كَلَنِي، وَقَوْلُ لَهُ: أَكَلْتُ حَقَّةَ النَّعِيمِ دَى بِنِ، وَأَوَّلُ لَقَمَةٍ نَبِذَا تَأْكَلُهَا يَقُولُ لَهُ: تَخُذْ لَكَ لَقَمَةً؟ يَقُولُ لَكَ: مِشْ وَأَكَلْتُ، قَوْلُ لَهُ: لَا تَمَالَى كُلُّ دَى بِسْمِيسَ حَلُوهَ، وَصَاعَةً مَا يَدُقُّ طَعْمَهَا هَاقَبَاتِكَ، وَبِوَدِّكَ مَطْرَحُ (١٣) مَا لَنَتَهُ عَاوِزَ، هُوَ خَلَصَ الْكَلَمَتَيْنِ دَوْلَ، وَقَامَ مَيْتَ، قَامَ مَيْسَلُهُ، وَقَامَ فَحَرَلَهُ (١٤)، وَفَرَشَى لَهُ وَدِنَ (١٥)، وَغَطَّاهُ بَوْدِنَ، وَرَدَمَ عَلَيْهِ، وَقَرَأَ عَلَيْهِ سُورَةَ، وَأَخَذَ الشَّوَالَ عَلَى كَفِّهِ بِالسَّمْنَةِ وَالدَّقِيقِ، وَقَالَ بِلَادَ اللَّهِ لَخَلَقَ اللَّهُ.

قَعْدَ مَاثِي، مَاثِي عَلَى الطَّرِيقِ، قَامَ مَقَابِلَهُ الْعَرْنَ، قَالَ لَهُ: رَافِعٌ فِينِ يَابَنِي؟ أَنَا عَاوِزَ أَكَلْتُكَ، قَالَ لَهُ: أَنَا رَافِعُ بِلَادِ الطَّيْرِ، قَالَ دَى بَعْدَهُ قَوَى يَابَنِي، قَالَهُ أَنَا عَاوِزَ أَرُوحَ وَبِئْسَ، قَالَ لَهُ: هَاقَبَاتِكَ الْأَوَّلَ، قَالَ لَهُ: لَا، إِنَّمَا أَكَلْتُ لِي لَقَمَةً وَبَحْدِنِ كَلَنِي، قَامَ عَيْنَ الصَّجِينِ فِي السَّمْنَةِ، وَبِذَا يَأْكُلُ كَدَهُ مَقْدَرُشَى، مَا لَوِشَ نَفْسَ (١٦)، قَالَ لَهُ: خُذْ كُلَّ لَقَمَةٍ، قَالَ لَهُ: أَنَا مَا يَكَلُّشِ (١٧) أَنَا يَأْكُلُ بَنِي لَأَمِينِ بِنِ، قَالَ: طَبِّ بِسَ كُلِّ لَكَ لَقَمَةٍ، دَى لَقَمَةً بِسْمِيسَ حَلُوهَ، قَامَ وَأَخَذَ لَقَمَةً، وَبَاتَى طَعْمَهَا كَدَهُ، لَقِيَ طَعْمَهَا حَلُوهَ، قَامَ مَطْرَحُهَا، قَالَ لَهُ: رَافِعٌ فِينِ يَابَنِي؟ قَالَ لَهُ: رَافِعٌ بِلَادِ الطَّيْرِ، قَالَ لَهُ: طَبِّ إِرْكَبْ، قَامَ رَاكِبٌ عَلَى ضَهْرِهِ وَطَارَ بِهِ نَظَائِفَةُ شَطِّ الْبَحِيرَةِ بِنَاعِ الطَّيْرِ، وَقَامَ مِزْلُهُ، وَقَامَ مَاثِي، أَمَّا مِشَى شَرِبَهُ لَقِيَ ظَرْفَكَ (١٨) جَانِيهِ فِي الْبَحْرِ صَغِيرَةً، قَامَ مَشِيرُوهَ لَهَا (١٩)، قَامَتِ جَانِيهِ، قَامَ نَازِلٌ فِي قَلْبِهَا، رَافِعٌ فِينِ يَابَنِي؟ قَالَ لَهُ: رَافِعٌ بَلَدُ الطَّيْرِ، قَالَ لَهُ: دَا بَلَدُ الطَّيْرِ بَعْدَهُ يَابَنِي، قَالَ لَهُ: وَدِينِي، نَدَى مَاثِي فِي الْبَحْرِ مَعَاهُ، مَوْجَةٌ تَشْبِيلُهُ وَمَوْجَةٌ تَحَطُّهُ، لَمَّا قَابَلَهُ قَصْرَ النَّصْرَةِ دَمَ بِنَاعِ بَدْرِ الْبُودِرِ الَّتِي هُوَ أَبُوهَا بَانِي لَهَا قَصْرَ فِي الْبَحْرِ عَشَانِ لَا تَشُوفُ رَجَالَهُ وَلَا تَجُوزُ وَلَا حَاجَهُ.

قَعْدَ يَهَابِشَ (٢٠) نَفَائِةَ مَا طَلَعَ الْقَصْرَ، قَامَ مَخْضِبُ (٢١) عَ الْبَابِ، قَامَتِ بَدْرِ الْبُودِرِ بَاصَةً (٢٢)، الشَّاطِرُ حَسَنٌ؟ قَالَتْ لَهُ: تَمَالَى بِالشَّاطِرِ حَسَنٌ أَهْلًا بِالشَّاطِرِ حَسَنَ، وَرَاحَتُ لَهُ وَحِيَّتُهُ، قَامَ طَلَعَ لَهَا، وَقَالَ لَهَا: أَنَا عَاوِزَ أَرُوحَ بَلَدِ الطَّيْرِ، قَالَتْ لَهُ لَيْهَ؟ قَالَ لَهَا: أَنَا عَاوِزَ طُورٍ يَحْيَى لَيْهَ وَابْنَتُهُ عَدْنَا، وَهِيَ زَعْلَانَةُ عَشَانِهِ، وَعَاوِزَ أَجْبِيهِ لَهَا، قَالَتْ: طَبِّ بَالَهُ، قَامُوا مَاثِيَيْنَ، حَلَّتِ الْفُلُوبُ وَخَدَّتْ حَاجَتُهَا وَطَلَبَاتُهَا وَقَامَتِ طَلَعَهُ عَلَى بَلَدِ الطَّيْرِ، قَامَتِ نَازِلَةً جَانِبَ الطَّيْرِ، وَقَفَصَ مَلَانِ كِمَانِ، وَقَامَتِ جَانِيَهُ.

رَجَعُوا تَانِي، مَوْجَةٌ تَشْبِيلُهُمْ وَمَوْجَةٌ تَحَطُّهُمْ، عَلَى الْمَلِكِ أَبَرَهُ، الشَّاطِرُ حَسَنٌ إِيهِ هَرَهُ الَّتِي جَابِيَهَا وَهِيَ جَانِيَهُ مَعَاهُ، نَدِمَ (٢٣) مَاثِيُونِ لِمَا لَبَسَ الطَّرِيقَ، قَالَ لَهَا إِيهِ، قَامَ رَافِعُ الطَّيْرِ، وَقَالَ لَهَا: أَنَا طَالِعُ هُنَا فِي مَصْلَحَتِهِ وَرَافِعُ، قَامَ رَاحَ يَقْرَأُ سُورَةَ عَلَى الرِّجَالِ الَّتِي هَرَهُ إِيهِ قَالَ لَهُ (لِلْعَبْدِ دَمِ الَّتِي دَنَى عَ الطَّرِيقِ وَهَرَهُ مَاثِي رَافِعُ لَهَا، لَقِيَ أَخَوَاتِهِ الْأَتْنَيْنِ، وَأَخَذَ مِنْهُمُ شَقْلَ قَهْوَجِي، وَالدَّانِي بِبُيُوبِ فُلِيرِ، كَانَ لَلِّي مَشْغَلُهُمْ مَعْلَمُهُمْ (يَعْنِي حَاطَطُ لَكُلٍ وَأَخَذَ عَلَامَتَهُ عَلَى ضَهْرِهِ عَشَانِ مَا يَهْرُوشُ) (٢٤)، نَدَى (٢٥) عَلَيْهِمْ يَأُولَادَ، قَالُوا: نَحْمُ هَرَهُ عَارِفُهُمْ طَبْعًا، يَأُولَادُ أَنْتَ بِيَشْتَهَرُوا فِين؟ قَالُوا لَهُ: لَحْنَا بِنَشْتَلُ عَنْدَ وَاحِدٍ هُنَا، وَاحِدٍ مَنَا فِي قَهْوَرِهِ، وَالدَّانِي بِبُيُوبِ فُلِيرِ، قَالَ لَهُمْ: طَبِّ مَا تَجُودُوا عَنَدِي، وَأَنَا أَشْكُكُمْ، وَأَعْمَلُ لَكُمْ مَا هِيَ حَلُوهَ، قَالُوا لَهُ:

وَمَا لَوْ قَامَ وَآخِذُهُمْ وَنَزَلَ الْغُلُوبُ، وَبَعَثَ مَامِثِي شَوِيهَ، وَعَرَفُوهُ إِنَّهُ الشَّاطِرُ حَسَنَ أُنُوحِهِمْ، فَقَالُوا لِبَعْضِهِمْ: طَيْبٌ  
إِذَا هَذَا نُرُوحٌ لَا يُونَا نَعْمَلُ بِهِ؟ أَوْنَا الْوَقْعِي مَخْفَشْخَرُ (٢٦) بِنَا، وَإِذَا قُلْنَا مَا نُرُوحُ بِلَدِّ الطَّيْرِ نَجِيبُ الطَّيْرِ  
وَمَعْرِفَتِي بِهِ، وَكُنَّا سَيِّئِيهِدِينَ بِالشَّاطِرِ حَسَنَ ابْنِ الْمَسْمِيهِ، وَيُضْئِرُّهُ وَنِعْمَلُهُ، وَيُجِجِي هُوَ يَجِيبُ الطَّيْرِ  
وَيَرْكِبُ عَلَيْنَا كَدَهُ، لَا زِمَ نُمُوتُهُ قَبْلَ مَا نُرُوحُ.

قَالُوا لَهُ: يَا لَهْ نَطْلَعُ نَسْلَحَ هَوِيهِ، وَارِطُ الطُّيُونِ هَذَا وَقَامُوا طَالَعِينَ فَوْقَ الْبَرِّ، وَأَخَذُوهُ وَجَمَّ فِي بَيْرِ كَدِهِ  
وَحَدَّقُوهُ، أَمَا حَدَّقُوهُ بَقَى، لَقِيَ وَلَحْدَ لِسْتَلْقَاهُ مِنْ تَحْتِ، خَافَ، وَقَالَ: مِينَ؟ إِنْسَى وَلَا جَنِّ؟ رَدَّ عَلَيْهِ قَالُ لَهُ:  
أَنَا الْعَبْدُ الَّذِي أَنْتَ تَهْتَكِي وَفَرَيْتَ (٢٧) عَلَيْهِ سُورَهُ، وَأَنَا مِثْ هَاخِلِيهِمْ (٢٨) يَفْدُرُوا يَخْدُوا بَدْرَ الْبُدُورِ مَعَاهُمْ وَلَا  
يَأْخُدُوا الطَّيْرَ أَبَدًا إِلَّا لَمَّا أَنْتَ تَطْلَعُ مِ الْبِيرِ، وَمَا تَبْقَى لَكَ.

هُمَّ بَقَى سَافَرُوا الطُّيُونِ، وَمَشُوا وَسَابَرُوا الشَّاطِرَ حَسَنَ، فَقَامَ الرَّجُلُ الْعَبْدُ دَهْ طَلَعَهُ بَرَهُ الْبِيرِ، وَسَابَهُ بِعِشِي  
عَلَى رَجَائِيهِ، هُمَّ وَصَلُوا قَبْلَهُ بَنَاتُ أَيَّامٍ، عَمَلُوا زِيَهَ وَالْهَيْصَةَ (٢٩) وَالنَّاسَ قَابِلَتُهُم بِالْمَزِيكَةِ، أَوْلَادَ الْمَلِكِ جَمَّ  
(٣٠) وَجَابُوا الطَّيْرَ، وَهَمَّ انْبَسَطُوا، وَخَبَرَهُمْ بَقَى انْتَشَرَ، وَلَاذَ الْمَلِكِ إِلَيْهِ، عَمَلُوا إِلَيْهِ، وَنَاعَ إِلَيْهِ، جَمَّ يَطْلَعُوا بَدْرَ  
الْبُدُورِ مِنَ الطُّيُونِ، مَارِضِيَتْش (٣١) نَطْلَعُ أَبَدًا، يَتَحَاثَرُوا عَلَيْهَا، قَالَتْ لَهُمْ: لَا، لَمَّا يَجِجِي الشَّاطِرَ حَسَنَ وَيَعْدِينِ  
أَبْقَى أَطْلَعُ، يَقُولُوا لَهَا: إِذَا لَتَى جَابِيِيكَ تَقُولُ لَهُمْ لَا، أَنَا مَا أَعْرِفُكُوشِي (٣٢) وَلَا شَفْنَكِهِ (٣٣)، دَا هُوَ جَابِيَكُم  
مِ الطَّرِيقِ، أَنَّى هُوَ الَّذِي جَابِيِيكَ وَأَنَا جَايَهُ مَعَاةَ عِلْشَانِ أَنْجُوزِهِ، وَأَنَا مَوْعُودُهُ بِهِ، وَجَانِي فِي قَلْبِ الْبَحْرِ  
عِلْشَانِ أَنْجُوزِهِ، قَامُوا جَابِينَ ثَلَاثَ أَيَّامٍ، وَقَامَ وَأَصَلَ، لَمَعْدَمَا وَصَلَ الشَّاطِرَ حَسَنَ قَامَتْ طَالَعُهُ مَعَاةَ، وَخَذَهَا  
وَقَامَ دَاخِلَ الْحَدِيدَةِ، وَخَشَّ الْقَصْرِ بِنَاعَ الْمُحْضِنِيهِ، وَأَبْرَهُ قَامَ وَأَخَذَ الْمُحْضِنِيهِ وَمَوْدِيَهَا (٣٤) مَكَانَ الْمُسْمِيهِ،  
وَطَرَدَ الرُّلْدِينَ، وَالشَّاطِرَ حَسَنَ عَاشَ مَعَ بَدْرِ الْبُدُورِ فِي تَبَاتٍ وَنَبَاتٍ وَخَلَقُوا صَبِيَانٍ وَبَنَاتٍ.

## الهوامش

\* الراوية السيدة نبوية فرج شريف، ربة بيت، فلاحه، السن ٦٩ سنة، من مراليد شريين محافظة الدقهلية، وتقيم بقرية أبو بصل  
مركز بلقاس محافظة الدقهلية منذ صباها، حفظت المروايت عن والدتها، ذات شخصية مرحة ومحدثة لهفة. سجل هذا النص  
بعد صلاة لشاء يوم السبت ٢٦ يناير ١٩٩٦، بمنزل الراوية بقرية أبو بصل بحضور عدد من أبنائها وأحفادها.

١ - المسمونه: الزوجة المفضلة لدى زوجها، والأصل للتصحيح محطية؛ أي التي تغطي برعاية الزوج وحبه.

٢ - المسمونه: الزوجة المفضلة من قبل زوجها.

٣ - كيهفهم: يتحملون برعيهم الكاملة، ويسهرون على هولهم.

٤ - ماشيين: سالكين أي ساروا في الطريق.

٥ - هاتعزنا: تعذب العار علينا.

٦ - مستعزين: يشعرون بالعار من كونه أخاهم.

٧ - يوردك: يرسلك إلى.

٨ - عرين: يقصد به السارد، والعرن لغة من السعن من كل شيء والجمع أعورن.

٩ - حنكه: فمه.

- ١٠ - هابكتك: سوف يأكلك.
- ١١ - متحرك: ظهرتك.
- ١٢ - مد: فعل أمر بمعنى سر وامش.
- ١٣ - مطرح: حينما تشاء أى للسكان الذى يرغب الذهاب إليه.
- ١٤ - فحزله: حفر له حفرة، وهى مقولب للفعل (حفر) -
- ١٥ - ودن: أذن
- ١٦ - ماثوش نفس: ليس له شهية لتناول الطعام.
- ١٧ - مايكلش: لا أكل هذا الطعام.
- ١٨ - فرككة: السفينة، واللسان والأصل القصيح «القفص».
- ١٩ - مشورايها: أثار إليها، أى طلب منها أن تتركف.
- ٢٠ - يهايش: يكافح ويقاوم حتى يصل ومثلها يهاير.
- ٢١ - مضوط: دق الباب.
- ٢٢ - باصه: ناظرة أى نظرت إليه.
- ٢٣ - دنهم: استمروا.
- ٢٤ - مايرويوش: لا يهريون.
- ٢٥ - نده: نادى.
- ٢٦ - مفشفر: منبأه، وتطلق على من يدعى شوكاً عظيماً، وقد تكون من الفعل فشخ بزيادة الراء لزيادة التأثير وهى بمعنى اتسع الشئ وانتشر.
- ٢٧ - قريت: قرأت.
- ٢٨ - هالخبهم: سوف أجعلهم.
- ٢٩ - الهيسه: الانفصال والترحال الزائد، من الأصل هاس يهيس؛ أى سار على أى سركان أو أخذته بكثرة.
- ٣٠ - جم: جاءوا.
- ٣١ - مارضوش: لم أرض.
- ٣٢ - ما لصر فركوش: لا أعرفكم.
- ٣٣ - ولا شفتكه: لم أركم.
- ٣٤ - مودبها: لمستدبها وأرسلها.

# حكاية..

جمع وتدوين: أحمد توفيق

كَانَ يَا مَا كَانَ، نَبِيًّا يَذْكُرُ النَّبِيَّ عَلَيْهِ الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ، كَانَ فِيهِ اثْنَيْنِ اخْوَاتِ، رَأَى خَلْفَهُ صَبِيحَانِ  
وَالثَّانِي خَلْفَهُ بَنَاتٌ، فِي يَوْمٍ مِنَ الْأَيَّامِ رَجَعَ أَبُو الْبَنَاتِ لِدَارِهِ زَعْلَانٌ، قَالَتْهُ أَسْفَرَ بَنَاتُهُ: مَا لَكَ يَا بُوِي زَعْلَانُ  
وَشَابِلُ غَضَبِ اللَّهِ مَا تَقْرَأُكَ كَلِمَةً<sup>(١)</sup> يَفْرَجُ عَلَيْكَ اللَّهُ؟ قَالَهَا: يَا بَنِي أَقُولُ لَعَنَكَ كُلَّ صَبِيحٍ صَبَاحَ الْخَيْرِ يَا بُو  
سَبْعَ شَجَرَاتٍ يَرُدُّ وَيَقُولِي: صَبَاحَ الْخَيْرِ يَا بُوَسْعَ تَحْصَاتِ<sup>(٢)</sup>، صَنَعْتُ<sup>(٣)</sup> الْبَيْتَ شَرِيهً وَقَالَتْ لِأَبُوهَا قَوْلَهُ يَا بُوِي  
هَاتِ أَكْبَرَ مَا فِي ذَلِكَ وَإِنَّا أَجِيبُ لَأَسْفَرَ مَا فِي بَنَاتِي، يَطْلُمُوا لِلدُّنْيَا الْوَسْعَةَ وَنُشُوفُ مِينَ فَوَيْهِمْ رَاحَ يَرْجِعُهُ  
سَهْمَانِ الْخَالِقِ مَجْهُورٌ، وَقَعْلًا ثَانِي يَوْمَ مَا كَدَبْنِي خَيْرٌ قَالَهُ: صَبَاحَ الْخَيْرِ يَا بُو سَبْعَ شَجَرَاتٍ وَسَاعَةً مَارِدَ عَلَيْهِ  
صَبَاحَ الْخَيْرِ يَا بُو سَبْعَ تَحْصَاتٍ قَالَهُ: يَا الْخَوِي هَاتِ أَكْبَرَ مَا فِي ذَلِكَ وَإِنَّا أَجِيبُ لَأَسْفَرَ مَا فِي بَنَاتِي يَطْلُمُوا  
لِلدُّنْيَا الْوَسْعَةَ وَنُشُوفُ مِينَ فَوَيْهِمْ رَاحَ يَرْجِعُهُ رِيثًا مَجْهُورٌ، يُتَّفِقُوا رَامَا جَهْزَ أَبُو الْبَنَاتِ بِهِ وَأَبُو الْوَلَدِ وَآدُهُ،  
فَامُوا لِيَسْمُوا لَيْسَ الصَّبِيحَانِ وَطْلُمُوا لِلْخَلَاءِ كُلِّ وَاحِدٍ فَوَيْهِمْ شَابِلُ خُرْجِهِ<sup>(٤)</sup> عَلَى كُفِّهِ لَعْدَ مَا وَصَلُوا مَفَارِقَ  
الْثَّلَاتِ طَرِيقَ، وَشَافُوا الْعَابِدَ وَسَطَانِي يَتَعَبِدُ، رَمُوا عَلَيْهِ السَّلَامَ وَلَمَّا رَدَّ السَّلَامَ سَأَلُوهُ عَنْ أَسْمَاءِ الطَّرِيقِ  
الْثَّلَاتِ، قَالَهُمْ: دِي طَرِيقَ السَّلَامَةِ وَدِي طَرِيقَ الدَّلَامَةِ وَدِي طَرِيقَ الْإِلَى يَرْوَحُوا فِيهَا مَا يَمَارُونُشِ<sup>(٥)</sup>، الْوَادِ  
اخْتَارَ طَرِيقَ السَّلَامَةِ وَآلَيْتِ اخْتَارَتْ طَرِيقَ الْإِلَى يَرْوَحُوا فِيهَا مَا يَمَارُونُشِ، مَشِيَتْ فِي طَرِيقِهَا، الدُّنْيَا تَشُولُ  
وَتَحْطُ بِهَا، كُلِّ مَا تَجُوعُ وَلَا تَعْمَلُشِ تَطْلُعُ مِنْ رِوَادِهَا لَعْمَةً تَأْكُلُهَا وَتَشْرَبُ مِنْ قَرِينِهَا وَإِنَّمَا قَرِيتُ نَخْلَصُ  
أَسْمَاءَ رِيثًا عَرَّهَا عَلَى عَدِ<sup>(٦)</sup> وَسَمْتُ الصَّحْرَا مَبِلَتْ عَلَيْهِ كَلَّتْ وَشَرِيتُ وَمَلَتْ قَرِينَهَا بَعْدَ مَا شَرِيتُ شَافَتْ قَطْرَ  
بِبِلْهُ<sup>(٧)</sup> مِنْ السَّلْطَنِ، مَدَّتْ نَعْلَهَا<sup>(٨)</sup> لِلدِّ مَلَتْهُ مِيهَ وَسَقَتْهُ، وَفَ طَرِيقَ عَيْنِ اللَّقْطِ لِيَنْفَضَّ بَقِي بَنِي آدَمَ وَبَعْدَ  
مَا فَرَّقَهَا وَهَكَمَا وَجَعَلَتْ إِنَّهُ غَضَبُ الرِّجَالِ قَالَهَا: رَأَيْتُهَا فِينِ، قَالَتْهُ: رَأَيْتُهَا لِلْمَكْرُوبِ، قَالَهَا: فَوَيْهِمْ يَا بَنِي  
تَمَشَّى فِي طَرِيقِ الْإِلَى يَرْوَحُوا فِيهَا مَا يَمَارُونُشِ، قَالَتْهُ: يَأْسِدُ الْقَضْبُ زِي مَا صَادَقْتُ مَعَايَ ثَلُثَ جَمُولَى

وَاتَّكَتْ عَلَى اللَّهِ، طَلَبَتْ عَلَى كَهْفِهَا، وَبَدَأَ مَا أَنَامَا (٩) حِجَّةً نَكَاتَهُ مَلَايَنَةً بِخَيْرَاتِ اللَّهِ وَوَصَفَ لَهَا طَرِيقَهَا إِذَا مَا ثَلَاثَ سَبِيحَاتٍ (١٠) تَفَرَّقَهُمْ (١١) وَقَتٌ مَا تَضَيَّقُ بِهَا الْحَالُ... حَرَبَتْ لَيَامَ، وَوَصَلَتْ لَيْتَ اللَّيْلَ إِلَى وَصَفَهَا لَهَا الْقَضْبُ، حَطَّتْ لِيَدِهَا عَلَى الدَّكَانِ وَبَعْدَ مَا رَكَزَتْ (١٢) وَسَمِعَتْ نَفْسَهَا حَسَنَ الْبَهْهَانِي تَدْوِي مُنَادِي فِي الْبَلَدِ: حَسَنَ الْبَهْهَانِي يَبِيعُ بِضَاعَتَهُ بِأَرْخَصِ الْأَمْتَانِي، وَلَمَّا كَانَ بِبَيْعِ الْحَاجَةِ بَصَ نَعْمَهَا هَلْ (١٣) عَلَيْهِ أَمَلُ الْبَلَدِ زِيَادَتُهُ كَثُرَتْ يَوْمَ بَعْدَ يَوْمٍ، وَعِنْدَمَا اتَّضَاعُ مِنْهُ تَجَارَ الْبَلَدِ قَعْدُوا مَعَ بَعْضٍ إِنْفَقُوا وَرَأَاهُمْ إِنْشَكَبُوا لِلْقَاضِي وَقَالُوا لَهُ: حَسَنَ الْبَهْهَانِي يَبِيعُ الْبِضَاعَةَ بِالْخَسَارَةِ وَبِزُرْ عَلَيْنَا بِضَاعَتَنَا، بَحَثَ الْقَاضِي لِحَسَنَ، وَعَرَضَ عَلَيْهِ شَكَارَى الدُّجَارِ، قَالَ: يَا حَضِرَةُ الْقَاضِي، بَيْعٌ كَثِيرٌ وَارْكَسِبْ قَلِيلٌ، هُوَ بَدَأَ مَبْدَأِي فِي التَّجَارَةِ وَرَبَّنَا بِبَهَارِكُ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ، شَرَّدَ الْقَاضِي عَنْ الْقَضِيَّةِ وَقَعْدَ يَعْمَلُ فِي وَشٍ حَسَنَ الْبَهْهَانِي وَيَقُولُ لِنَفْسِهِ: سُبْحَانَ اللَّهِ، حَسَنَ الْبَهْهَانِي دَهْ رَمَضَ عَلَيْهِ غِرَانِي الشَّكْلَ شَكْلَ بَدِيهِ وَالْجَهْدَ جَهْدَ رَجَالِي، لَمَّا رُوحَ الْقَاضِي يَبِيْهَ مَشْغُولٌ قَاتَلَهُ مَرَّةً (١٤): مَالِكُ، قَالَهَا: شَفْتُ النَّهَارَ وَاحِدَ مَحِيرِي مِثْلَ قَادِرٍ أَعْرَفَ إِنْ كَانَ صَبِيٍّ وَلَا صَبِيَّةٍ، لِلشَّكْلِ شَكْلَ بَدِيهِ وَالْجَهْدَ جَهْدَ رَجَالِي إِسْمُهُ حَسَنَ الْبَهْهَانِي، قَالَتْهُ مَرَّةً: مَا تَمْدِيرُشْ نَفْسُكَ، إِعْزِمَهُ حَدَاتَانَا وَقَدَامَ الْأَكْلِ يَانُ، قَالَهَا: إِزَايَ، قَالَتْهُ: إِنْ كُلَّ كَثِيرٍ يَبْقَى بَدِيٍّ وَإِنْ كُلَّ لَقْمَتَيْنِ وَتَارَ (١٥) يَبْقَى رَاجِلٌ، وَلَمَّا الْقَاضِي عَزَمَ حَسَنَ مِنْ غَيْرِ سَبَبٍ حَسَنَ إِنْ الْعُزْمَةُ دَى وَرَأَاهُ حَاجَةً مَدِيرًا لَهُ (١٦)، قَامَ طَلَعَ مِنْ خُرْجِهِ الثَّلَاثَ سَبِيحَاتٍ حَطَّ مِنْهُمُ اثْنَتَيْنِ فِي جَيْبِهِ وَفَرَّقَ وَاحِدَهُ وَلَمَّا ظَهَرَ لَهُ الْقَضْبُ وَحَالَهُ حَكَايَتُهُ، قَامَ الْقَضْبُ أَنْهِيَ فِي هَيْئَةٍ قَطُّ وَرَاحَ بَيْتَ الْقَاضِي بِشَوْفِ الْمَوْضُوعِ رَعْدَ مَا رَجَعَ قَعْدَ مَعَ حَسَنَ وَفَهَمَهُ يَعْمَلُ إِلَيْهِ، وَفِي مَبْدَأِ الْعَمَلِ إِسْتَقْبَلَ الْقَاضِي وَمَرَّتُهُ حَسَنَ الْبَهْهَانِي وَعِ الْأَكْلِ قَعْدَ حَسَنَ خَطَفَ لَقْمَتَيْنِ وَتَارَ، وَلَمَّا قَاتَلَتْهُ مَرَّتَ الْقَاضِي مَا تَأَكَّلَ بِأَخْرَى الْأَكْلِ كَثِيرَ قَالَهَا: الْبُحْنُ لِيَهَا طَاقَهَا، قَالَ الْقَاضِي: سَبِيهَ عَلَى رَاحَتِهِ وَإِنْ أَرَادَ عَلَى حَسَنَ يَقُولُهُ: حَاتِيْبَتٌ مَعَانَا اللَّيْلَادِي (١٧)، الْوَقْتُ مِتَّأَخَّرَ وَمَغِيْشٌ مَرُوحٌ بِلَوْقَتِ (١٨)، قَامَتْ مَرَّتَ الْقَاضِي وَحَطَّتْ (١٩) تَحْتَ مَرَاتِيْهِمْ وَرَقَى لَمُونٌ إِنْخَسَرَ وَلَمَّا سَأَلَهَا جُوزَهَا قَالَتْ: إِنْ رَقَى اللَّمُونُ دَبَلُ يَبْقَى بَدِيٍّ وَإِنْ فَعَلُ إِنْخَسَرَ يَبْقَى رَاجِلٌ، وَلَمَّا دَخَلَ حَسَنَ الرُّوْقَ (٢٠) يَدَامَ طَلَعَ مِنْ جَيْبِهِ السَّبِيْهَةَ الثَّلَاثِيَّةَ وَفَرَّقَهَا ظَهَرَ لَهُ الْقَضْبُ الَّذِي تَهَيَّأَ فِي هَيْئَةٍ قَطُّ وَعَرَفَهُ الْحَكَايَةَ وَفَهَمَهَا لَهُ، بَعْدَ مَا نَامَ الْقَاضِي قَامَ حَسَنَ أَوَّلَ اللَّيْلِ وَشَالَ رَقَى اللَّمُونِ وَمَحَطَّهَوِي (٢١) غَيْرَ فِي وَشٍ الصَّبْحِ، وَلَمَّا سَحَبُوا (٢٢) وَرَاحَتْ مَرَّتَ الْقَاضِي تَبَسَ فِي رَقَى اللَّمُونِ لَقِيَتْهُ إِنْخَسَرَ زَى مَا هَرِهَ وَعَدَدَ مَا قَالَتْ لَجُوزَهَا قَالَهَا: أَنَا بَرَمَنِيكَ (٢٣) مِثْلَ مَصْنُوقٍ قَاتَلَتْهُ: يَبْقَى مَغِيْشٌ غَيْرَ الْحَمَامِ اللَّيْ، يُخْفِيكَ (٢٤) تَنَكَدُ، قَامَ الْقَاضِي قَالَ لِحَسَنَ: النَّهَارُ دَخَلَ الْحَمَامُ مَعَ بَعْضٍ، لَعِبَ الْفَأْرَ فِي عَيْهِ، وَطَلَعَ السَّبِيْهَةَ الثَّلَاثَةَ وَفَرَّقَهَا وَظَهَرَ لَهُ الْقَضْبُ لِلْمَرَّةِ الْآخِرَةِ وَعَرَفَهُ يَعْمَلُ إِلَيْهِ، وَفِي الْحَمَامِ خَشَنَ الْقَاضِي يَطْلُعُ هَدِيْمَةً وَقَبْلَ مَا يَطْلُعُ كَتَبَ وَرَقَهَا إِذَا مَا لَخَادِمُ الْحَمَامِ وَقَالَ: سَاعَةً مَا يَطْلُعُ الْقَاضِي تَرْمَحُ (٢٥) عَلَيْنَا وَتَقُولُ حَسَنَ الْبَهْهَانِي يَكَلِّمُ أَهْلَهُ قَرَامَ وَعَمَلُ الْخَادِمِ زَى مَا قَالَهُ بِالْطَّبِيعِ وَبَعْدَ مَا مَشَى حَسَنَ طَلَعَ الْخَادِمُ الْوَرَقَ وَإِذَا مَا لِلْقَاضِي لِأَلِي قَرَامًا وَضَرَبَ كَفَّ عَلَى كَفِّ وَهُوَ يَهْتَدِي، حَسَنَ الْبَهْهَانِي رَمَضَ عَلَيْهِ غِرَانِي الشَّكْلَ شَكْلَ بَدِيهِ وَالْجَهْدَ جَهْدَ رَجَالِي يَبْقَى صَبِيْهَهُ مِثْلَ رَاجِلٍ وَلَمَّا قَرَأَ الْعُلُوْنَ قَالَ لِنَفْسِهِ وَاللَّهِ مَا أَنَا فَايْنُكَ، مِثْلَ حَارَاتَاغٍ غَيْرَ لَمَّا أَعْرَفَ قَرَارَكَ (٢٦)....

أَمَّا الصَّبِيْهَةُ بَعْدَ مَا طَلَعَتْ مِنْ هَدُومِ الصَّبِيْحَانِ حَطَّتْ فَرُوسَهَا فِي الْخُرْجِ وَاتَّقَمَتْ (٢٧) بِطَرَحِهِ سَوْدَهُ وَالدُّنْيَا تَشِيلُ وَتَحَطُّ بِهَا مِنْ بَلَدٍ لِبَلَدٍ وَمِنْ خَلَا لَخَلًا وَفِي يَوْمٍ حَوْدَتْ عَلَى وَاحِدٍ قِطَاطِرِي فِي طَرِيقِهَا عَشَانٌ تَأْكُلُ، شَافَتْ وَأَدْعَمَهَا بِغِيْضِ الْحِلَالِ ضَعْفَانٍ وَبَهْدَلٍ وَحَالَتُهُ تَصَعَّبُ عَ الْكَافِرِ، مَاتَتْ عَلَيْهِ عِرْفَتُهُ وَكَشَفَتْهُ



طَرَحَتْهَا، عَرَفْنَاهَا، خَدَّتْهُ لِبَسْتُهُ وَعَمَلَتْهُ قُلُوسٍ، وَعِشَانُ تَضَمَّنَ مَكْرَهُ قَبْلَ مَا تَدْبُهُ حَاجَهُ شَرَطَتْ عَلَيْهِ تَكْوِيَهُ بِحَلَقَةٍ وَمَضْرَبٍ عَلَى بَابٍ طَوِيزُهُ (٢٨) وَاللَّيْلى كَانَتْ مَقْدَرَاهُ حَصْلُ، سَاعَةً مَا فَرَّوْاعُ الْبِلَادِ الْوَادِ كَوْشٍ (٢٩) عَلَى كُلِّ حَاجَةٍ وَقَدَامَ أَبُوهُ وَعِصَهُ وَأَهَالِي الْبِلَادِ قَالَهُمْ: شَابِقِينَ لِلحَاجَةِ دَى كُلِّهَا شَفْتِي (٣٠) عَمَلْتَا فِي الْفَرِيهِ وَلَمَّا عَزَرْتُ (٣١) عَلَى بَيْتِ عَمِي تَجَانَنَ وَمَبْهَلَنَ جَبَّتْهَا مَعَايَ، وَلَمَّا هَمَّتْ بِتِ عَمِّهِ تَكْبِيَهُ، مَضْرَبَهَا عَمَهَا بِالْقَلَمِ وَقَالَتْ: قَلْبٌ حَبَا إِنْشَا بِحِجَى مِنْ رَوَاكِمِ غَيْرِ التَّحْسَةِ، قَالَتْهُ: تَشْكُرُ يَا عَمِي، أَدَى أَمَلِ الْبِلَادِ وَأَقْبَيْنَ بِشَهْدَا، أَنَا كَرِيْتُ وَلَدَكُ بِحَلَقَةٍ وَمَضْرَبٍ عَلَى بَابٍ طَوِيزُهُ، إِنْ كُنْتُ مَكْتَبْنِي لَتَأَكْذُ، وَلَمَّا عَرِيفَ وَأَمَلِ الْبِلَادِ كُلِّهَا عَرِيفْتُ الْحَقِيقَةَ رَوْحَ زَعْلَانٍ وَهِيَ رَوْحَتُ بَيْتِ أَبُوْمَا وَسَطَ طُولِ رَزْغَارِيدِ أَمَلِ الْبِلَادِ...

بَعْدَ كَأَمِ يَوْمٍ، وَهِيَ طَالَتْ مِنَ الشَّيْكَائِ شَافَتْ لِلتَّاضِي وَهُوَ يَسْتَقْصِي عَنْ بَيْتِهِمْ وَعِلْدَمَا خَبِطَ عِ الْبَابِ خَلَّتْ لِلْخِدْمَةِ تَفَحَّلَهُ وَتَقَعْدَهُ فِي الْمَضْرِبَةِ وَتَشَبَّعَ (٣٢) حَذَّ بِلْدَمِ (٣٣) أَبُوْمَا، عَدَمَ مَا جَهَّ أَبُوْمَا صَنَافِيَهُ وَلَمَّا عَرِفَ إِنَّهُ جَاءَ طَالِبَ إِيْدِهِ بَنَهُ قَالَهُ إِنَّتُ صَنِيفًا ثَلَاثَ نِيَّامٍ لَعْدَ (٣٤) مَا نَاخِذُ رَأْيَهَا. فِي الْيَوْمِ الْأَوَّلَانِي شَافَتْ فِي إِيْدِهِ لِمَعِهِ بَعَثَتْ لِلْخِدْمَةِ تَطْلُبَهَا مِنْهُ، قَالَهَا: تَاخِذِيهَا بِسَ لِّشَرَفٍ وَفِي سَنَكِ لَمَّا قَالَتْهَا، قَامَتْ جَانِبَ صَنِيبِهِ وَحَمَلَتْهَا فِي صَنِيبِ اللَّئْدَةِ (٣٥) وَحَمَلَتْ فِي وَشِيهَا لِلرَّايَةِ وَسَاعَةً مَا بَرَقَتْ خَلَّتْ لِلْخِدْمَةِ تَخْلِيَهُ بِيَسَى عَلَى الْمَرَايَةِ وَقَوْلُهُ: - أَدَى وَفِي سِنِي يَا سِيدِي وَأَدِيكَ شَفْتَهُ، فَادَامَا الْمَعِي، وَفِي الْيَوْمِ الثَّانِي شَافَتْ فِي إِيْدِهِ لِمَعِهِ ثَانِيَةً وَلَمَّا بَعَثَتْ لِلْخِدْمَةِ تَطْلُبَهَا قَالَهَا: لِّشَرَفٍ كَسَبَ رَجُلٌ سَنَكِ وَعَدَمَ مَا خَبَرَتْهَا بِمَطْلَبِهِ خَلَّتْ لِلْخِدْمَةِ تَدْعَاهُ كَسَبَ رَجُلَهَا بِالْفَرْقِشَةِ (٣٦) لِنَافِيَةٍ مَا ثَجَلَتْ وَلَمَعَتْ وَدَوَّرَتْهَا لَهُ (٣٧) فِي الْمَرَايَةِ قَامَتْ فِي وَشِيهِ، وَبَعْدَ كَدِهِ بَعَثَتْ لِلْخِدْمَةِ تَجِيِبَ لِلِجَبِّ مِنْهُ...

وَفِي الْيَوْمِ الثَّلَاثِ شَافَتْ الْمَعْمَةَ لِلثَّلَاثَةِ وَبَعَثَتْ لِلْخِدْمَةِ وَالْمَرَّةَ دَى قَالَهَا: أَهْدَاكَ بِسَ إِنَامَ مَعَ سِنِكِ لِيْلِهِ، وَبَعْدَ مَا فَكَّرَتْ مَلِيحَ، شَبَّعَتْ لِلْخِدْمَةِ وَجَابَتْ الْغَزَايَةَ فَضَعَتْ مَعَهَا اللَّيْلَةَ مِنْ غَيْرِ مَا يَشْرُقُهَا وَأَدْبَحَهَا وَرَقَهُ تَحْطِهَا فِي جَوِيْبِهِ، لَمَّا حَسَّنَ إِنَّهُ نَالَ غَرْصَهُ قَالَ لِنَفْسِهِ طَلِبَ يَا وَادِ إِزَايَ بَعْدَ مَا نَلَّتْ مِنْهَا كُلَّ الْيَلَى أَنْتَ عَاوِزُهُ تَنْجُوزُهَا وَتَصُونُ إِزَايَ بِيْنَكِ، قَامَ الصَّبِيحُ لِتَمَرَّقَ مِنْهُمْ وَمَشَى وَفِي الطَّرِيقِ عَدَرَ عَلَى الْوَرَقَةِ، لَقِيَهَا كَتَبَالَهُ: الْوَرَقُ وَفِي الصَّنِيَةِ، وَالْكُكْبُ كُكْبَ الْبَيْتِيهِ، وَاللَّيْلَةُ لَيْلَةُ الْغَزَايَةِ هُوَ لَنَا لَعِبُ حِ تَلْعَبُ بِيْهِ يَا ابْنَ السَّنِيَةِ (٣٨) لَمَّا قَرَأَ الْوَرَقَةَ إِتَمَّنَ جُفُونَهُ وَهَارَدَ وَتَمِعَ جَوَازَهُ مِنْهَا...

خَذَ مَرَّتَهُ وَرَجَعَ بَدَنَهُ وَأَوَّلَ مَا دَخَلَ الْبَيْتَ نَادَمَ عَلَى خَادِمِهِ سَعِيدٍ وَقَالَ خَذْ دَى عَرُوسِكَ وَأَنَا وَهَبْتُكَ لَكَ وَعِنْدَمَا دَخَلَ مَعَامَاً سَعِيدَ الْأَوْصَةِ وَكَشَفَتْ وَشِيهَا إِيْتِيخَ (٣٩) وَقَالَ لِنَفْسِهِ سُبْحَانَ اللَّهِ، جَلَّ اللَّهُ زَيْنَ مَا خَلَقَ، أَوَّلَ لَيْلَةٍ قَالَتْهُ: مَتَى حَانَتْ قُرْبُ مَتَى غَيْرَ لَمَّا تَمَلَّا الْزِيرِ وَقَامَتْ خَرَقَتْ الْزِيرِ وَتَقَعْدَهُ عِ الْجَدِيهِ وَقَعْنِي طَوَّلُ اللَّيْلِ بِمَلَأَ وَالزِيرِ مَمْلُوكِشَ (٤٠) لِنَافِيَةٍ مَا صَبَحَ الصَّبِيحُ، وَفِي الصَّبِيحِ قَالَهُ سَيِّدُهُ: صَبِيحِيهِ مَبَارِكُهُ يَا سَعِيدُ قَالَهُ: مَبَارِكُهُ عَلَى إِيْدِي يَا سَيِّدِي، طَوَّلُ اللَّيْلِ تَقُولِي إِمْلًا كَبْ - إِمْلًا كَبْ لَمَّا قَرَّرَتْ (٤١) عَيْنِي، قَالَهُ سَيِّدُهُ: الْأَيَّامُ مَكْتَلَهَاشَ (٤٢) الْمَجُولُ يَا سَعِيدُ إِنْ مَكَانَشَ اللَّيْلَةُ دَى يَبْقَى اللَّيْلَةُ الْجَانِيَةِ، نَانِي لِيْلَهُ وَقَعْتُ حَنَهُ مِنْ الْحَيِطَةِ وَقَالَتْهُ بَيْنِيهَا وَطَوَّلُ اللَّيْلِ يَبْنِي وَهِيَ تَهْدُ لِنَافِيَةٍ مَا صَبَحَ الصَّبِيحُ: قَالَهُ سَيِّدُهُ: صَبِيحِيهِ مَبَارِكُهُ يَا سَعِيدُ، قَالَهُ سَعِيدُ: صَبِيحِيهِ مَبَارَكُهُ عَلَى إِيْدِي يَا سَيِّدِي، طَوَّلُ اللَّيْلِ إِيْنِي هَذَ - إِيْنِي هَذَ لَمَّا قَرَّرَتْ عَيْنِي، قَالَهُ سَيِّدُهُ: الْأَيَّامُ مَا كَلَّتْهَاشَ الْمَجُولُ يَا سَعِيدُ إِنْ مَكَانَشَ اللَّيْلَةُ دَى يَبْقَى اللَّيْلَةُ الْجَانِيَةِ، وَفَ تَالَتْ لِيْلَهُ عَمَلَتْ رَوْحَهَا عِيَانَهُ وَقَعْنِي طَوَّلُ اللَّيْلِ يَسْرَحُ وَيَرْوَحُ يَفْتُلُّهَا فِ حَاجَتِهِ وَيَسُونُ لِحَدِّ الصَّبِيحِ، وَفِي الصَّبِيحِ قَالَهُ سَيِّدُهُ: صَبَايَحِيهِ

مباركاً وأسعيد رَدْعليه سعيد: صياحية مباركه على ايه يا سيدى ، طول الليل عيانه واسرح رُوح - إسْرَح رُوح لما إنْقُورِت عيني، وكُزِرْ عليه سيده نفس الكَلَام: الأيام مأكلتهاش المِجول يا سعيد، وفى الليلة الرابعة بَيَلَتْ لَمَرَّت القاضى لُجِه من لالى خدنتهم من جوزها ولما طَلَبْتها منها قائلَتْها: بَسْ بِشْرَطْ، أَنام مع جوزك ليْلَه ونَنامى مع جوزي ليْلَه وافقَتْ وعَطَلْها اللَّعِبَه، وعَلَمنا رَقَدَتْ مَعَ القاضى وعاشرها قالها: ايه ده يعنى إنت بت، وقيل ما يَمَلِّ فَيَها ويَكشِفُ المَسْدُورُ قَالَتْها: يَاكْ إنت متعَرِّضْ مِشْ أَنَا رُوحُ الدَّهَارِده لِيَحْرُ كَبَاتْ<sup>(٤٢)</sup> اللّٰلِ يَرْوَحُوا فِيْهِ لِلْمَوَلَوْنَ يَرْجِعُوا بِذَاتِ: قالها: أَمَالِ إِيْقَى رُوحِى كُلْ يَوْمٍ، وفى اللّٰيْلَه الخَامِسَه بَيَلَتْ اللَّعِبَه الثَّانِيَه لَمَرَّت القاضى واتفقوا وفى اللّٰيْلَه السَّامِيَه<sup>(٤٣)</sup> إِنْفَقُوا عَلَى اللَّعِبَه الثَّالِثَه وَكَانَ كُلُّ مَا يَحْأَلُهَا القاضى: مَارُوحِيْشْ لِيَه الدَّهَارِده لِيَحْرُ كَبَاتْ؟ تَقُولُه: مَا لِحَقِيْشْ أَرْوَحْ، وَمَرَّت لِيَام وَهِي حَبَلَتْ مِنَ القاضى وَمَرَّت القاضى حَبَلَتْ مِنْ سَعِيدَ، وَلَدَتْ هِي وَادَ ابْيَضْ بِشَبَه القاضى وَمَرَّت القاضى وَلَدَتْ وَادَ أَسْوَدَ بِشَبَه سَعِيدَ...

وف يَوْمَ مِنْ الْيَآمِ كَانَ الْقَاضِى جَالِسْ فِى مَجْلِسِ الْقَضَاءِ وَدَخَلَ عَلَيْهِ الْوَادِيْنَ، لَسُوْدَ يَقُولُه: يَا بُوْى وَلِبْيَضْ يَقُولُه: يَا سَعِيدِ، قَامَ وَاحِدٌ مِنْ أَهْلِ الْبَلَدِ قَالَه:.. يَا سَعِيدِ الْقَاضِى إِزَاى الْوَادِ لِبْيَضْ اللّٰلِ يَشْبَهْكَ يَقُولُكَ يَا سَعِيدِ وَالْمَعْدُ الزَّرِيْوْنَ<sup>(٤٤)</sup> يَقُولُكَ يَا بُوْى؟، شَطَلَه الْمَجْلِسُ وَمَا لِحَقِيْشْ يَجَاوِبْ وَلَمَّا رَجِعَ الْبَيْتِ نَادَمَ عَلَى مَرَّتِه وَقَالَهَا اللّٰلِ حَصَلْ<sup>(٤٥)</sup> قَالَتْها:.. لِهَوِ إِنْتَ مِشْ عَارِفْ مِشْ مَرَّتْ سَعِيدَ رَقَدَتْ مَعَاكَ ثَلَاثَ نِيَامٍ وَأَنَا رَقَدْتُ مَعَ سَعِيدَ ثَلَاثَ نِيَامٍ قَامَ وَأَقْفَ يَضْرِبُ بِكَفُوْفِه يَقُولُ: يَبُوْوه يَا بَتِ الْكَلْبِ، كَامَ سَنَهْ مَا قَدَرْتِشْ أَصْحَكْ عَلَيْهَا وَإِنْتَ مِنْ نَقَرِ<sup>(٤٦)</sup> وَاحِدَه تَقْمِ فِيْهَا، رُوحِى إِنْتَ طَالَقْ وَزَعَطْها<sup>(٤٧)</sup> وَجَابَ مَرَّتِه وَوَلَدَه وَعَاشُوا فِ ثَبَاتٍ وَنَبَاتٍ وَخَلَقُوا صَبِيَّانَ وَنَبَاتَ، وَحَبِيْبُكَ وَجِبْتَ وَكَلْتَ الْبَلْبِيَه<sup>(٤٨)</sup> وَالْدِيَكِ..

## الهوامش

- ١ - كَلِمَه: تَصْفِيْرُ كَلِمَه
- ٢ - تَصَلَّبَ: مِصْلَب
- ٣ - صَفَتْ: انْتَقَرَتْ
- ٤ - خَرَجَه: حَقِيْقَه مِنْ التَّمَاشِ السَّمِيَكِ وَهِيَ لَفْظٌ فَسِيْحٌ
- ٥ - مَاوَعَاوَدِيْشْ: لَا يَمْرُدُوْا
- ٦ - عُدْ: بَارِ
- ٧ - يَبْلِيْه: يَلِيْثُ (يَخْرُجُ لِسَانَه مِنْ ثَدَةِ الْبَشَرِ)
- ٨ - نَعَلْها: حَنَامَا
- ٩ - لِيَامَا: أَعْلَامَا
- ١٠ - سَبِيَّاتٍ: شَعْرَتٍ
- ١١ - تَقَرَّرْتُمْ: نَهَرْتُمْ وَكَلَامُهَا فَصِيْحٌ
- ١٢ - رَكَزَتْ: إِسْفَرَتْ
- ١٣ - هَلْ: أَهْلٌ
- ١٤ - مَرَّتَه: زَوْجَتَه

- ١٥ - تَارَ: قَامَ
- ١٦ - مِدْبَرَالَهُ: مَدْبَرَةٌ لَهُ
- ١٧ - الْبِلَادَى: الْبِلَادَةُ هَذِهِ
- ١٨ - دُرُوقَتُ: فِي هَذَا الْوَقْتِ (الْآن) .
- ١٩ - جَعَلْتُ: وَضَعْتُ
- ٢٠ - الْوُزُوقُ: حِجْرَةٌ لِلدَّوْمِ
- ٢١ - مَطْهَرِيْلُ: لَمْ يَضَعْهُ
- ٢٢ - صَحِيْرًا: اسْتَقْبَلُوا
- ٢٣ - بَرَمَتَكَ: رَغِمَ ذَلِكَ
- ٢٤ - حَايَطُكَ: يَجْعَلُكَ
- ٢٥ - تَرَمَحَ: تَسْرِعُ
- ٢٦ - قَرَارُكَ: أَمْرُكَ
- ٢٧ - اَلْتَمَعْتُ: تَلَمَعْتُ
- ٢٨ - تَكْوِيهِ بِحَقِّهِ وَمَضْرِبٌ عَلَى يَدَيْهِ طَبِطُهُ: تَكْوِيهِ عَلَى مَوْجَرَتِهِ،
- ٢٩ - كَزَيْلُ: لَمَسْمُودٌ،
- ٣٠ - شَغِي: مَلَكِي
- ٣١ - حَفَرْتُ: حَفَرْتُ
- ٣٢ - تَشَعَّ: تَبَحَثَ
- ٣٣ - بِنَادِمٍ: بِنَادَى
- ٣٤ - لَمَدَ: إِلَى حَدٍ
- ٣٥ - اَللَّهْدُ: اَلْمَصْحَاحُ (اَللَّهْبُ)
- ٣٦ - الْخُرَيْشُ: قُلَمُهُ مِنَ الطُّوبِ الْمَحْرُوقِ لَوْنُهَا أَسْوَدُ تَدْعُهُ بِهَا لِتَقْدِمَ لِإِزَالَةِ اَلتَّنَشُّفِ مِنْ عَلَيْهَا
- ٣٧ - دَوْرَتُهَا لَهُ: هَوَاتُهَا لَهُ
- ٣٨ - اَلْبَيْبَةُ: الْأَسْبُورَةُ أَوْ الْجَابِرَةُ وَهِيَ اَلْمَحَلُّ اَلْمَقْصُودُ
- ٣٩ - اَتَنَيْخَ: إِرْتَبَكَ
- ٤٠ - مَمْلُوكٌ: لَمْ يَمْلِكْ
- ٤١ - قَوْرَتٌ حَيَالِي: تَحَابَلَتِي
- ٤٢ - مَكَلَّهَاشَ: لَمْ تَأْكُلْهَا
- ٤٣ - بَحْرَكِيَاتٍ: إِسْمٌ بِحَرٍّ مِنْ وَحَى اَلنَّهَالِ اَلشَّجْوَى
- ٤٤ - اَلسَّائِنَةُ: اَلصَّاحِبَةُ
- ٤٥ - اَلْحَدُّ اَللَّزِيْزُونَ: اَلشُّدُوْدُ اَلسَّوَادُ
- ٤٦ - حَصَلَ: حَدَثَ
- ٤٧ - نَغْرَهُ: حَفَرَهُ
- ٤٨ - زَعْطَهَا: طَرَدَهَا
- ٤٩ - اَلْبَايْنَةُ: اَلدَّجَاجَةُ
- اَلزَّارِيُّ: اَلتَّمْتُ أَمْ مَحْمُودٌ، قُرْبَةُ بَنَى زَيْدُ الْاَكْرَادِ، مَوْكُزُ اَللَّحْمِ، مَحَافِظَةُ اَلْأَسْبُودِ اَلسِّن ٤٨ سَفَةٌ، مَخْزُوجَةٌ وَمَعَهَا ٤ أَوْلَادٌ وَ٣ بَنَاتٍ

---

## جمعها وترجمها للإنجليزية: أ. ك رامانوجان ترجمة: رأفت الدويري

---

### ١- الحلاق وسره الخطير

كان لمملكة كورنكان ملك غاية في الطيبة، وكان يبدو كاملاً مكتملاً من جميع الوجوه؛ فهو شاب وسيم وكأنه إله الحب. عادل وكريم وحلو اللسان. محارب عظيم لا يهزم أبداً. ومع ذلك، فكثيراً ماكان يتنازل طواعية لأعدائه عن أجزاء من مملكته بعد انتصاره عليهم.

بالإضافة إلى تلك للمميزات المجدبة، فلقد كان الملك يمتاز بموهبة أخرى أكثر عجباً. أثارت الرهبة في قلوب بلاطه الملكي. إذ كانت له القدرة على سماع همساتهم... في الحقيقة إنه كان قادراً على سماع حركة بمروضة أو سقوط إبرة على الأرض ولم يكن هناك أحد يعلم من أين وكيف قد اكتسب الملك تلك القدرة المجدبة، وفي ذات يوم، رأى الحلاق للخصوصي للملك شيئاً غريباً تحت خصلات شعر رأس الملك فبينما كان يحلق الذقن الملكية، رأى أذني الملك. وبدأ الحلاق يفكر:

«لقد سبق لي أن رأيت مثل هاتين الأذنين في مكان ما، ولكنه عجز عن تذكر أين رأى الأذنين، وعاد يفكر... وظل يفكر، ويفكر لدرجة أنه نسي أنه لم يلقه بعد من حلق الذقن الملكية... فلقد كان قد أبعد المراسي عن ذقن الملك وطوى سلاحه في جرابه ووقف غارقاً في تفكيره محاولاً تذكر: أين رأى مثل هاتين الأذنين؟»

بدأ على الملك الاستياء وسأل للحلاق:

«ما أنت فاعل بالله عليك في وقفك هكذا؟ ثم انتفجر في غضب ولكن الحلاق لم يخرج من شروده؛ إذ يبدو أنه لم يسمع شيئاً. وهذا هب الملك واقفاً وصاح في هياج غاضب:

«ما هذا الذي تفعله؟! ما أقطع رأسك».

«أفأق الحلاق من شروده للحظة صانحاً: «ها- ماذا؟! ه- ثم عاد ليفرق ثانية في تفكيره العميق.. فهيهات أن تستطيع توجيه تيار أفكار إنسان أو إيقاف تيارها!! قد يحاول ملك ذلك لكن بلا جدوى... إن أفكار الحلاق مستمرة في تيارها بسرعتها نفسها. صرخ الملك بذقنه نصف الحلق في حلقه الذي فتح فجأة عينيّه على اتساعهما بينما يصبح الملك:

«ها! لقد رأيت هاتين الأذنين على راس حمار.. لقد رأيتهما على راس حمار».

في ثورة غضب صاح الملك في حلاقه: «ماذا؟! ما هذا الذي تقوله؟! وعندما توحش هياج الملك الغاضب ارتض الحلاق وبدأ يمتص:

«أجل.. أذنأ...».

ثم انهار متفجراً في البكاء..

فسأله الملك:

«لماذا تبكى على أذناي؟!

«ماذا بهما؟!

تماسك الحلاق واستجمع شجاعته ليقول للملك:

«صاحب الجلالة.. لقد رأيت أذنين كأذني جلالكم على راس حمار.. مع فارق وحيد: أن أذني الحمار أكبر قليلاً من أذني جلالكم». هنا كان الملك قد وصل إلى ذروة غضبه وهياجه. ولكن طبيعته الطيبة بالظفرة تخطبت على غضبه، وأمر الحلاق ألا يتكلم عن حقيقة أذنيه مع أي أحد كان، ثم استعذر الملك حزينا:

«لقد ظلت أذناي تكرران هكذا لفترة.. ولكن حذارى أن تتكلم عنهما لأي أحد كان وإلا قطعت رأسك».

وتمهد الحلاق للملك ألا يتكلم عن حقيقة أذني جلاله مع أي أحد كان.. ثم سحب الموس محاولاً بقدر الإمكان أن ينهي من حلق اللحن الملكية.

أما الملك فكلى يشترى صمت الحلاق قد وهبه صرة من الذهب.

وانصرف الحلاق من حضرة الملك سعيداً، ولكن مهموماً، وقطع الطريق إلى بيته جرياً عبر شوارع جانبية ليتحاشى مقابلة معارفه. وطوال الطريق ظل جسده يهتز من ضحكات يحارل الحلاق كتماها بلا جدوى، فكانت تصدر منه أصوات كسهيل حصان وقوقاء الدجاجة وضحكات مكثومة من خلال أسنانه الإثنى والثلاثين مما جعل المارة في الشوارع يعتقدون أنه مجنون ويحتاج إلى قليل من عصير الليمون، ليرطب من التهاب «نافوخه»، فيشفيه من الجنون، وعندما وصل إلى بيته وفتحت له أمه الباب، انفجر في ضحكات مججلة..

تساملت الأم في دهشة عن مبرر ضحكه عليها بهذه الطريقة.

وعندما رأى الحلاق زوجته انطلق في نوبة ضحك ترتفع أو تنخفض طبقاً للسم الموسيقي مما جعلها تواجهه بكثير من أسئلة، فلم تلتق منه سوى تلك الضحكات المجنونة، فثار غضبها، وبدأت ترمي وتزيد في وجهه فغيرت ضحكات الحلاق أطوالها وسرعانها، فبدت وكأن الحلاق يتعجب ضحكاً فافتتحت الزوجة بأن زوجها قد فقد عقله، وبدأت تلعن حظها السي كزوجة لمجنون.. وعندما ترك الحلاق وحيداً بمفرده هدأت نوبات الضحك.. وفارقه قليلاً..

ولكنه، عندما دخل الحمام لبستهم، تذكر فجأة أذني الحمار فعادته نوبات الضحك من جديد، لكن الماء البارد هذا قليلاً من تلك النوبات، فارتاح فقصه الصدري وصلوع جنبيه من الألم الشديد الذي بدأ يلم به بفعل نوبات الضحك المتصلة.

ولأنه تأخر كثيراً داخل الحمام، ذهبت أمه لتطمئن عليه فعادته من جديد نوبات الضحك. إنه لم يعد يستطيع التحكم في نفسه، مما جعل أنفاسه تتلاحق، وأصبح ينتفض بصعوبة.

فأبته الأم برفق إلى المطبخ وقدمت له طعاماً، وبمجرد أن وضع لقمة في فمه خطرت على ذهنه صورة أذني الملك فعادته نوبات الضحك وتجنساً الطعام.. وانتقل الروع إلى ركبتيه.. إلى معدته، وبالرغم من

ذلك لم يستطع أن يمنع نفسه من الضحك المتواصل. بعض الطعام في فمه، اتخذ الطريق الخاطئ.. انزلق إلى القصة الهوائية.. أنفاسه توشك على الاختناق، لقد أغشى عليه تقريباً.

وبعد أن استعاد وعيه، عاودته من جديد نوبة الضحك..

انتبهزت الأم للقلقة لحظة توقفت فيها الابن للحلاق عن الضحك لتسأله:

ماحدث لك! ماذا هناك؟ ولكن كيف للحلاق أن يعصى أوامر الملك ويخبر أمه بحقيقة الأمر؟.. إنه يخاف على رأسه.

وبعد كثير من أسئلة الأم، قال لها الابن للحلاق أخيراً:

بماذا تريدني أن أخبرك؟

قالت الأم:

لماذا تضحك بهذه الطريقة؟ ماذا رأيت؟ عيالك قد احمررتا.. وجهك قد تورم بفعل نوبات الضحك.

ثم نهرته:

فلتكف عن إغاضتنا بسمتك هذا!

فقال الابن للحلاق:

كيف لي أن أخبرك بأماه؟ كيف لي أن أعصى أوامر الملك؟ ماذا أفعل بأماه؟!

قالت الأم:

تريد أن تقول إن هناك سرّاً تعرفه، ولا يمكنك التصريح به لأُمك التي ولدتك، ومسحت لك مؤخرك؟

فقال الابن للحلاق:

كيف لي أن أعصى أوامر الملك؟

ثم عاودته من جديد نوبات الضحك فقالت الأم:

اسمع ياولدي! إذا كنت لا تستطيع أن تصرح لي أنا أمك بما تعرف أفلا يمكنك أن تصرح به إلى شجرة؟

الشجرة لا تتكلم فكيف يمكنها أن تصرح بما نقوله لها لأُمي كائن كان؟!

اقتنع بكلام أمه.. والمال الشجي يقول: همك يزول لما تخبرك تقول.

ونهذا ذهب الحلاق إلى الغابة.. بعد أن ودعته أمه بدعوتها الطيبة.. ليتكلم إلى الأشجار وبدأ يخاطب أشجار الغابة.. شجرة بعد أخرى مغنياً:

شجرة يا شجرة

لا تخبري أحداً

بما سأقوله لك الآن

شجرة يا شجرة

لا تخبري أحداً

بالسر الذي سأكشفه لك الآن

شجرة يا شجرة

لا تخبري أحداً

بما رأيت هذا الصباح

شجرة يا شجرة

لاتخبري أحداً  
 بمشكلتى مع السر الخطير  
 يا شجر الغابة  
 انصت إلى جيداً  
 ملوكنا العظيم الطيب  
 الذى يحكم أرضنا  
 له أذننا حمار  
 شجرة يا شجرة  
 لاتخبري أحداً  
 بأننى قلت لك هذا أو ذاك  
 لأننى لا أود  
 أن أموت ضحكاً  
 لقد حافظت على عهدي للملك  
 وسمعت نصيحة أمى  
 الضحك كاد يقتلنى  
 ها أنا قد قتلت الضحك  
 لمن أضحك بعد الآن  
 ليلاً أو نهاراً

وهكذا، ظل الحلاق يبنى فى الغابة، يكرر الغناء المرة بعد الأخرى، حتى شعر أنه قد تخلص تماماً من عبء السر الدفين للخطر الذى كان يوشك أن ينفجر من أعماقه .. ثم عاد الحلاق إلى بيته خفياً مرتاح البال والفكر.

بعد ذلك بقليل احتاج عازف طبله هندوسى طبله جديدة.. فذهب إلى الغابة بحثاً عن شجرة مناسبة لطبلته الجديدة. وقطع شجرة من بين الأشجار التى أسرها الحلاق بسره الدفين. ومن خشب الشجرة، صنع عازف الطبله إطاراً لطبلته وشد على جانبيها الجلد.. وجرب دقاتها ثم أخذها وتوجه إلى القصر الملكى ليعرض أمام جلالة مهارته الفنية كمعزف طبله. وأمام الملك وبلاطه، غنى مطرب البلاط المقطع الأول من أغنية هندوسية جميلة ثم طلب من عازف الطبله أن يعزف على طبلته الجديدة مقطعاً منفرداً - سولو.

وبدا عازف الطبله يبدى على طبلته الجديدة بمهارة فائقة، لدرجة أنه قد جعل الطبله تنطق كما يقولون. ولكن فوجئ الجميع بأن الطبله الجديدة تنطق منها دقات وإيقاعات على الوجه التالى:

تاك تاك - توك تاك  
 تاك تاك - توك تاك  
 للملك أذنان كاذننى حمار  
 تاك - تاك - توك تاك  
 تاك تاك - توك تاك  
 للملك أذنان كاذننى حمار

وسمع الجميع فى البلاط كلمات الطلبة واضحة، فنظر الجميع إلى الملك على عرشه. وهكذا، عرف،  
لجميع السر الدفين..

## ٢- لماذا يضحك المستمعون أو يكونون !!؟

ذات مرة، كان هناك واعظ هندوسى التفت حول جمع من القرويين، ليعظهم عن الخطايا والذنوب  
والعذاب الذى ينتظرهم فى الجحيم.

وبينما الواعظ مسترسل فى عظته، وقد أصبحت كلماتها أكثر فصاحة ونارية، لاحظ بين المستمعين  
لعلته النارية .. فلاحاً فقيراً يبكي بشدة، والدموع تهطل بغزارة على خديه.

فراحاً بتأثير عظته على مستمعيه، قال الواعظ للفلاح الباكي:

ها أنت تبكى ندباً على خطاياك وذنوبك.. أليس كذلك ؟! من الواضح أن كلمات عطفي قد أصابت  
الهدف، أليس كذلك ؟! عندما تكلمت أنا عن عذابات الجحيم، تذكرت أنت خطاياك وذنوبك، أليس كذلك ؟!

وهنا، أجاب الفلاح الفقير بينما يمسح دموعه قائلاً:

لا .. لا .. بإفضلية الواعظ.. أنا كنت أفكر فى تسمى العجوز الذى كان مريضاً ومات العام الماضى ..  
بأنها من خسارة! لقد كان لىسى العجوز ذفن جميلة.. الخالق الناطق ذفن فضيلتكم.. طوال حياتي لم أر  
ذفنين متشابهين مثلهما.

وهنا، انفجر القرويين فى الضحك، أما الواعظ، فقد ذفن ذقنه خجلاً بين دفتي كتابه الأصفر!

## ٣- بعد أن تنتهى الحكاية!

فى إقليم أوديسا الهندى .. وبعد أن تنتهى الحكاية .. كنت أسمعهم يغنون الأغنية التالية:

حكايتي انتهت

الشجرة المثمرة ماتت

أيتها الشجرة المثمرة لماذا ميت ؟

- البقرة السوداء أكلتني!

أيتها البقرة السوداء لماذا أكلت الشجرة ؟!

- راعى القطيع لم يرعاني!

ياراعى القطيع لماذا لم ترعها ؟

- زوجة ابني لم تقدم لى طعاماً!

يازوجة ابنه لماذا لم تقدمي له طعاماً ؟!

- رضى كان يصرخ!

يارضىعها لماذا صرخت ؟!

- النمل الأسود كان يعضني!

أيها النمل الأسود لماذا تعضه ؟

- أعيش فى القذارة

وعندما أجد شيكاً طرياً أعضه !!





## د. إبراهيم أحمد شعلان

بعد هزيمة حزيران - يونيو ١٩٦٧، وهو ما يشير إلى دلالات سياسية واجتماعية عبرت عن فترة من المعز الاجتماعي والذي أفرز، في النهاية، ذلك البطل السليبي « الرسالة الثانية بعنوان : «مصرح عزيز أباطة الأسطوري» .

للباحث مبارك زغبية - المدرس بمعهد اللغة والأدب العربي - جامعة قسنطينة . وكما هو واضح من عنوان الرسالة، فإن الباحث قد اعتمد على ظاهرة الأسطورة، والتي ظهرت في ثلاث من مسرحيات عزيز أباطة العشر وكونت الأساس الذي اعتمدت عليه هذه المسرحيات وهي «قبس ولبنى» ١٩٤٢م، «العباسة» ١٩٤٥م «وشهريار» بعد ذلك، أو هي قد ألقت - كما يقول الباحث - بين عهدين سياسيين مختلفين... عهد الملك فاروق... وعهد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وقد ظهرت أسدء المرحلتين السياسيتين المذكورتين في المسرحية .

وقد عل الباحث اختيار هذه المسرحيات بقوله «نظراً لغناها الفني ولأن النقاد والدارسين لم يستوفوها بالدراسة والتفتيح وظلت مهمة فترة طويلة، ويضيف «ولذا قررت أن أتصدى لهذه المسرحيات بالدراسة الموضوعية بعيداً عن أي تعصب لأي خلفية أيديولوجية مهما كانت طبيعتها «وهو ما يعني أن أصحاب الإيديولوجيات قد درسوا هذه المسرحيات

ضمن النشاط الطلي بجامعة قسنطينة [ للعام الجامعي ١٩٩٥ - ١٩٩٦م ] قام كاتب هذه السطور برحلة علمية إلى قسنطينة في الفترة من ٦ - ٢٠ من مارس ١٩٩٦، واشترك في مناقشة ثلاث رسائل علمية لنيل درجة الماجستير بمعهد اللغة والأدب العربي، وكانت هذه الرسائل تحت إشرافه:

« الرسالة الأولى بعنوان : «البطل السليبي في الرواية العربية، للباحث علي منصورى - المدرس بمعهد اللغة والأدب العربي بجامعة باقته .

وقد دارت هذه الرسالة حول ثلاث روايات: الأولى بعنوان «الوشم» للقاى الحرافى عبدالرحمن مجيد الربيعى وهى تعالج قضية سياسية، والثانية بعنوان «الفاقوتى» للقاى السورى عبداللبي حجازى وهى تعالج قضية اجتماعية، والثالثة بعنوان «المرفوضون» للقاى الجزائرى إبراهيم سعدى وهى تتحدث عن الهجرة ومشاكل الاغتراب وانعكاسات ذلك على الفرد والأسرة والمجتمع، وهى مشكلة جزائرية مازالت تلح دوراً خطيراً فى حياة المجتمع للجزائرى حتى هذه الأيام -

والبطل السليبي فى هذه الروايات ليس بطلاً سلبياً، ولكنه البطل الذى تتكالب عليه الظروف لتدفعه إلى اتخاذ موقف معين لا يلقى مع رغبته أو قناعاته . وقد أشار الباحث إلى أن كثرة النماذج السالبة فى الرواية العربية أصبحت ظاهرة عامة

بنظرة أحادية ويأثرون منطقاتهم وخفوتاتهم الفكرية. ويرى أن الدراسات التي تتناول الأدب المسرحي الشعبي لا تزال في دور التجريب، أو أنها دراسات ثوقية تنفق على السند العتيق لأنها - كما يقول الباحث - دأبا مدح وثأد وإما قدح وهجماء .

وقد أثار الباحث قضية يمكن أن تكون مصدرًا لدراسات أخرى وهي أن عزيز لأبلة - في مسرحياته الأسطورية - لم يأثر بمسرحيات أو روافد سابقة مثل أحمد شوقي وتوفيق الحكيم، ويرد على النقاد الذين يرون أوجه التشابه بين مسرحيات أبلة وسابقه ويقول: «إن هذا التشابه ليس نتيجة تأثره بسابقه ولكن ذلك يرجع إلى وحدة المصدر التاريخي والأسطوري الذي نهله منه جميعاً».

أما بخصوص اللزعة الأسطورية - وهي الأساس الذي أقام الباحث دراسته عليه - فلم يلجأ إلى استعراض النظريات الأجنبية، كما عند مورار وكاسبرر أو جيمس فريزر أو مالبونوفسكي أو يونج وأضرابهم، وذلك حتى لا يقع تحت تأثيراتهم، ولكنه دخل إلى موضوعه مباشرة وحاول أن يحدد مفهوم الأسطورة من خلال رؤية عزيز لأبلة لهذا المصطلح، وهو رأي له وجهاته من حيث إن هناك اختلافًا في الرؤية، وكل باحث أو شاعر يرى المصطلح من خلال رؤيته الثقافية وظروفه الاجتماعية والتاريخية ومن حيث إن النص هو الذي يفسر نفسه بنفسه وهو الذي يحدد المفهوم الأسطوري كما تمثله الشاعر. ويقول الباحث «أقصد بمسرح عزيز لأبلة الأسطوري تلك المسرحيات التي كانت أحداثها تاريخية ثم تصرف فيها العقل الشعبي بالقصص أو الزيادة قصد تكوين فكرة أو نظرية، أي تلك المسرحيات التي تعتمد على السرد القصصي المشوه للأحداث التاريخية، وعلى الصبغة الشعبية مثل مسرحية «العجاسة» التي اعتمد مؤلفها على أحداث بسنها تاريخي مثل التذكيل بالبرلمكة وبمضنها الآخر خرافة من صنع الخيال الشعبي كقصة تزويج هارون الرشيد أخيه العجاسة لوزيره جعفر البرمكي تزويجاً سورياً بحجة الحفاظ على نقارة الدم العربي الأصيل، وإصبح فيما بعد سبباً لضرب البرلمكة وكسر شوكتهم».

ومن ناحية أخرى، فإن المصطلح الأسطوري يتضح، أيضاً في تلك المسرحيات التي يتكون إطارها العام من قصة خرافية لم تقع أحداثها تاريخياً أو أنها وقعت في فترة زمنية سحيقة اختلط فيها التاريخ بالخرافة مثل حكاية «شهریار» بطل ألف ليلة وليلة، ومضى ذلك أن الأسطورة - كما يقول الباحث - لا يقصد بها تلك المسرحيات التي تدور أحداثها حول كائنات وهمية

خرافية تصور قوى الطبيعة بطريقة رمزية، أي تلك الحكايات التي لها بعداً دينيًّا الميثولوجي وما لإعلاقه له بالواقع، ولكنه يقصد للتاريخ الذي اختلط بالخيال والاختلاق وتلون الأحداث التاريخية وخطها بذعة أسطورية أو خرافية.

وهذا التصنيف الذي اعتمدته الباحثة ليس إلا امتداداً لمجموعة من العلماء المصريين وظفوا مصطلح الأسطورة بهذا المفهوم وذكر منهم: د/ محمد مدكور، د/ أحمد شمس الدين الحجازي، د/ عبد الرحمن عاطف سلام، د/ أنس دلورد، د/ كمال محمد إسماعيل، وهو ما يحل أن للباحثة قد أفاد في أحكامه النقدية على مسرح عزيز لأبلة الأسطوري بالانتقادات النظرية للباحثين بسيداً عن انتقاداتهم الإيديولوجية، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال تقسيم البحث.

فقد أفرد البحث الأول في كل فصل من فصول الكتاب للمصادر الأسطورية لكل مسرحية، فيقول: المصادر الأسطورية لمسرحية قيس ولبنى، المصادر الأسطورية لمسرحية العجاسة، المصادر الأسطورية لمسرحية شهریار، وهذا الاتجاه يدل على أن الباحثة قد وجه كل اهتمامه على الجانب التطبيقي، وينقسم البحث إلى ثلاثة فصول وخاتمة أخص كل فصل منها بدراسة مسرحية (قيس ولبنى - العجاسة - شهریار)، وقسم كل فصل إلى خمسة مباحث تعبر عن منهج البحث في خط مرسوم بدقة، وكل فصل يسير على النهج التالي:

- البحث الأول: المصادر الأسطورية لمسرحية....

- البحث الثاني: المضمون.

- البحث الثالث: البناء الدرامي للحدث المسرحي.

- البحث الرابع: الشخصيات.

- البحث الخامس: الحوار.

وينصرف النظر عن اختلاف وجهات النظر لدى الباحثين فإن هذا الخط المنهجي الذي رسمه للباحث يدل على نضوج علمي ووضوح للرؤية والفرام على صامم يفشل فيه أغلب الباحثين المبتدئين، وإذا أضفنا إلى ذلك تلك السموات التي واجهها الباحث وهو يكتب عن شاعر مسرحي مصري توفي منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وإلقى أصحاب الانتقادات الإيديولوجية سترًا كفيفاً من الدخان على شعره، وإذا أضفنا إلى هذا وذلك صعوبة وندرة الوثائق والمراجع المتوفرة لدى الباحث الجزل - كل ذلك يؤكد أن الباحثة قد أخلص في تقديم دراسة تكفنها الصعوبات من كل ناحية وأن للوحة

العربية لانتجلى بوضوح وإخلاص إلا من خلال الثقافة العربية.

وقد انتهى البحث بخاتمة موجزة يقول فيها «اتضح لي بعد كل هذا المشوار أن عزيز أباطة في مسرحياته الأسطورية حاول أن يتعمد هذا الفن الجديد في المسرح بالرعاية والاهتمام حتى يتأسس ويتدمج في الأدب العربي بعد أن زرع شوقي بذوره الأولى».

**\* الرسالة الثالثة بعنوان «الأغنية الشعبية في منطقة سيكدة، للباحث عبدالقادر تظور ونيس خليه البحث والتفكير بولاية سيكدة».**

تقسم هذه الدراسة إلى جزئين أحدهما: جمع ميداني لمجموعة من نصوص الأغاني الشعبية في ولاية سيكدة، وهي إحدى ولايات الشرق الجزائري وتقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط وهي ولاية حضرية ريفية في آن واحد، ذلك أن سلوك أبناء الحضر - في كامل التراب الجزائري - لا يختلف عن سلوك أبناء الريف من حيث العادات والتقاليد والممارسات والأغاني والاحتفالات الموسمية وغيرها، فالجميع الجزائري - من خلال ملاحظاتي الشخصية - لا يعاني الطبقة التي نمانها مجتمعات أخرى.

**أما الجزء الثاني:** فقد خصصه الباحث لدراسة النصوص من خلال البنية الجغرافية - التي تشمل على سهول وجبال وغابات تغطي سفوحها - ومن خلال التفاعل الاجتماعي، وذلك على ضوء ما توفر لديه من دراسات نظرية سابقة وهي دراسات إما لباحثين من العرب أو مترجمات أو في لغاتها الأصلية - الانجليزية أو الفرنسية - بالإضافة إلى مجموعات من الدوريات. وفي هذا المجال استعرض الباحث مجموعة من الآراء التي تتحدد مفهوم الأغنية للشعبية منذ ماك فرسون Mak. Ferson 1670 وهردر 1778 وبفارس الباحث الروسي 1790 حتى ريتشارد فايس Weiss 1977 R. الذي عرف الأغنية الشعبية بقوله «إن الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هي الأغنية التي خلفها الشعب؛ ولكنها الأغنية التي يخفيها الشعب»، وأيضاً بولوكافسكي Bolokava ski لندن 1985 والذي يعرفها بقوله «إن الأغنية الشعبية هي التي أنتجها الشعب، وليست هي الأغنية التي تعيش في جو شعبي، وهو ما يشير إلى أن الآراء العلمية لم تستقر بعد على تعريف واضح، وأن هناك آراء مختلفة ومتضاربة، أيضاً. وفي هذا الاتجاه استعرض أيضاً آراء بعض العلماء من العرب

أمثال فوزي الحننول وعبد الأمير جعفر وإبراهيم فاضل والدكتور أحمد مرسى الذي يعرفها بقوله «الأغنية الشعبية هي الأغنية المرددة التي تستوعبها جماعة تتناقل آدابها شفاهاً، وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي، وهذا ما دفع الباحث إلى أن يركز الاهتمام بالجانب الوظيفي وعلاقته بالزمان والمكان والممارسات بشكل أساسي والاهتمام بالمضامين الأدبية أو التعبيرية للفنية».

**وفي الفصل الثاني:** تحدث عن أنواع الأغنية الشعبية وتصنيفها وخصائصها، واختص **الفصل الثالث:** بالحديث عن منهجية الدراسة وقدم بعض الفروض للوصول إلى صياغة الإطار النظري.

**والفصول الثلاثة السابقة** عبارة عن إطار نظري للوصول إلى تحديد مفهوم المصطلح الأمثل للأغنية. أما **الفصول الثلاث التالية** فقد خصصها الباحث لدراسة النصوص من خلال التفاعلات الاجتماعية.

**في الفصل الرابع:** تحدث عن الأغنية الشعبية ودورة الحياة: أغاني الميلاد - أغاني السورع - ترانيم الأطفال - أغاني ترقيص الأطفال (أغاني ترقيص الكوكور - أغاني ترقيص الإناث) - أغاني الخفان - أغاني ألعاب الأطفال.

**أما الفصل الخامس:** فقد خصصه للأغنية الشعبية والحياة الاجتماعية: الزواج - البحث عن زوجة - المهر - الخطبة - الجرية وهي - كما يقول الباحث - «الهدية التي تقدم من طرف العريس للعروس، وتضمنها عادة قريباته وجيرانه وتحتوي في أغلب الأحيان على الأشياء التالية:

الحنه - الشموع - المناديل (المحارم) - قوقاب - حقيبة مناع بيضاء اللون (حايلك) - خمار - ساحة يد - فخذ لحم خروف - فاكهة وحلويات.

وهذه الجرية تنتقل إلى بيت العروس لإبازفة نساءه مصحوبة بالزغاريد، وخاصة عند الاقتراب من بيت العروس، وهذه الزغاريد لاتصاحبها جلجلة صوتية كالزغردة المصرية، وهذه الزفة تشبه - إلى حد ما - زفة ما يسمى «بالشاور» عندنا في الريف.

**واختص الفصل السادس:** بالأغنية الشعبية والحركة الاجتماعية: أغاني العمل - أغاني الزرع والحصاد - الطحن - الحياة الأسرية - جنى الزيتون - الأغنية للدورية، وهذه الأغنية هي التي صاحبت ثورة التحرير الجزائرية منذ اندلاعها عام 1954م حتى التحرير والاستقلال 1962م.

اكتشف أنز أو خبيقة، وذلك فعلياً أن نقوم النصوص أولاً، ويأتى بعد ذلك التعليق والدراسة.

وبهذه المناسبة فإن دراسة الثقافة الشعبية - وبخاصة الآداب الشعبية لم تظهر على المستوى الأكاديمي في الجزائر إلا منذ أن تم تعيين كاتب هذه السطور في جامعة الجزائر ١٩٧٦، وكان له شرف المشاركة في استبانات القوة البشرية الموهلة للقيام بهذه الدراسات، وهناك اتجاه قوى يتولاه صاحب هذه الدراسة بما له من نفوذ واتصالات لإقامة معهد يختص بالدراسات الشعبية.

\*\*\*\*\*

وأخيراً، فإن هذه الرسائل بموضوعاتها المتجانسة تلفت النظر إلى حقيقة نوجزها فيما يلي:

فقد تبين أن الثقافة العربية، ومعها الثقافة الشعبية، تمثل جزءاً رئيسياً في التيار الثقافي العام للعالم العربي؛ بل هي الملاذ الأخير أمام حالات التشرد والتشتت السياسي، وهذه للثقافة عبارة عن القوة الحضارية الكاملة في ضمير الشعب العربي؛ فالشرف على هذه الرسائل الثلاث من مصر، والباحثون من الجزائر، وإحدى هذه الرسائل تدور حول ثلاث قصص إحداها عراقية لكاتب عراقي والثانية سورية لكاتب سوري والثالثة جزائرية لكاتب جزائري، وكلها ترتبط بشكل مباشر وغير مباشر بمشكلة كان لها تأثير كبير على مجمل العالم العربي وهي نكسة ١٩٦٧. أما الرسالة الثانية فهي عن عزيز أباظة الشاعر المسرحي المصري والثالثة عن التراث الشعبي الجزائري وقد احتضنت هذه الأبحاث جامعة قسنطينة التي تعد واحدة من أكبر ثلاث جامعات في الجزائر. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن هموم العالم العربي الثقافية متشابكة ومتداخلة، وهو ما يجب أن تركز عليه أجهزة البحث العلمي في أنحاء الوطن العربي.

أما الفصل السابع والأخيرة: فقد تحدث فيه عن الخصائص الفنية كاللغة والخيال والوزن والمعلطفة، وانتهى البحث ببعض النتائج والملاحق، وهي مجموعة من النصوص الميدانية تمثل أهم عناصر هذا البحث.

والمعروف أن الأصل في الأبحاث العلمية هو الإضافة - إضافة نص أو اكتشاف نص ناته في أضابير المكبات وإلقاء الضوء على هذا النص، أو التعليق على نص لم يأخذ حقه من الدراسة، أو تصويب آراء علمية - بمعنى آخر، إن المطلوب في الأبحاث العلمية هو الجديد. وفي الأبحاث العلمية تكون للنصوص مسجلة ومبسورة في الكتب، ودور الباحث هو التعليق واكتشاف ما فيها من سلبيات وإيجابيات وهو من الأمور الميسورة أمام الباحثين. بينما تنفرد النصوص الشعبية بأنها غير مسجلة وما تم تسجيله حتى الآن لا ينعدي قطرة في بحر الثقافة الشعبية وهذه النصوص لا تخرج عما تتحرك له الشغاف هنا وهناك، ولذلك فإن هذه النصوص في حالة من السهولة أو ما يمكن أن نسميها: النصوص الطائرة، - إن صح هذا التعبير - وهذه تحتاج إلى باحث على قدر كبير من الكفاءة والمثابرة حتى يستطيع الإمساك بها وتسجيلها، ولا يستطيع أن يحس بهذه المعاناة إلا ذلك الباحث الميداني في مجال الثقافة الشعبية.

وهكذا، فإن مسؤولية الباحث الشعبي تتضاعف بالجرى وراء النصوص هنا وهناك ومكابدة تسجيلها مادياً ومعنوياً وأيضاً جسمى، وقد تكون الحصيلة ضئيلة، ولاحيلة للباحث الميداني إلا التسليم بما هو موجود. ومن ناحية أخرى، فهو في حاجة إلى تقديم دراسة حول هذه النصوص، وهنا أيضاً، قد يصاحبه الترفيق وقد لا يستطيع. ومن هنا، يمكننا أن نفرغ للباحث الشعبي الذي استطاع أن يقتنص مجموعة من النصوص الشعبية قبل أن يطويها الزمن ولأنه قام بعمل علمي اكتملت فيه أهم الشروط الأساسية وهي الإضافة أو الاكتشاف. وعمل الميداني هنا يتسار مع عمل الأثرى الذي



# بَيْرَمُ التُونِسِيِّ

## وقضايا شعر العامية

### الندوة القومية الموسعة

#### د. سامية دياب

احتفل المجلس الأعلى للثقافة بالذكرى الخامسة والثلاثين على رحيل شاعر العامية المصرية محمود بيرم التونسي، وذلك في الثالث والعشرين من مارس الماضي.

تناولت الكلمات للخط العام الذي قامت على أساسه هذه الندوة القومية الموسعة؛ وهو الاحتفاء ببيرم وإنتاجه، والنظرة الفاحصة المحققة لهذا الإنتاج، من أجل فهم أفضل له، ومناقشة قضايانا الحالية الخاصة بشعر العامية، وبأدب اللهجات، برؤيا جديدة.

عرض د. وجيه فانوس في كلمته إلى الشعر والأدب الشعبي قائلًا: كل يأتي ومعه الشعر أو الأدب الذي طالما تماطى قضاياء، إلا ناس؛ هم أهل قراء ومدنه، ولم يتخادسوا بعض شؤونته، إلا وفي بالهم أنه خاص بهم، بل إنه ملك حصري لهم، ولعل كثيرًا منهم ما عاشوا هذا الشعر إلا فعل ارتباط غلاطي يجمع بينهم ويوحدهم. ها نحن نتنادى حول وحدة قضايانا من خلال تدوعاتها المحلية. وكل منا يحمل الإيمان الكبير بهذه اللغة العربية الواحدة، وبهذه الثقافة العربية الموحدة، وبهذا الأدب الشعبي/ العامي الصادق في تصويره للحياة.

وفي كلمة أ. عبد الحميد حواس، ركز على سبب اختيار منظمي الندوة بيرم، وعلى أهمية مناقشة قضايا العامية في

استغرق الاحتفال أربعة أيام، واشتمل على عدة جوانب، هي: الندوة العلمية، وافتتاح لمعرض كتب شعراء العامية المصرية، ومعرضًا للوثائق الخاصة بالشاعر محمود بيرم التونسي. كما اشتمل، أيضًا، على جانب فني، تضمن عروضًا غنائية للشباب، الذين لحنوا وغنوا قصائد العامية المصرية، هذا إلى جانب عروض فرقتي الدبل للآلات الشعبية، والقرمية للموسيقى العربية، حيث قدمت الفرقان فن الموالي.

وقد حضر الافتتاح والندوات عدد كبير من المهتمين بشعر بيرم، والباحثين والدارسين للأدب الشعبي، كذلك أعداد كبيرة من شعراء العامية.

بدأ الاحتفال بكلمات ألقاها كل من د. وجيه فانوس (لبنان)، بوصفه ممثلًا عن الوفود العربية المشاركة، وأ. عبد الحميد حواس رئيس اللجنة المنظمة للندوة، وعضو لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، ثم تلاها كلمة أ. فاروق خورشيد مقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس، ثم كلمة د. جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة.

هذه المناسبة، والأفق العربي لها فقال: «إن الدور للفاعل لإنتاج بهرم ونشاط المتحمذ الرجوه، يذهب إلى ما يجري على ساحتنا الثقافية، وهذا الجاري هو مناط تشغالا ويؤرة تركيزنا.. ومن هذه الزاوية، كان بهرم التونسي علما على نفلة ثقافية جرت في قافلا الحدية، نقله في للسلة بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبه، ونقله في العلاقة بين تأسيس ثقافة ذات هوية وطنية، وثقافة المشرد السديلية في الحواضر والبدادر.. وبذلك، يصبح المؤتمر واحدا من الفعاليات التي تسمى للتحقيق في كثر من المقولات والمواضعات التي ألتصقت ببهرم، أو التي أضيفت على فن الكلمة، وصلته بالصعوبات الثقافية الأخرى، أو التي همشت موز فن الكلمة المردى بالتهجات العربية المتكثرة، وهذه تلك مسائل توجب تعدد المدخل والمقاريبات، وتوقع التخصصات والنظم المعرفية، مما يؤدي إلى حسن الفهم، وما يطلع عنها من تساؤلات لا تخص الثقافة المصرية وحدها، وإنما هي ذات أبعاد عربية ظاهرة. لذا كان من الطوبى أن يضع المؤتمر للنظر في حال الشعر النهجي في الأقطار العربية.

وفي كلمة أ. فاروق خورشيد، ركز على شخص بهرم التونسي، وإنتاجه، ودوره الوطني، وأثر إنتاجه في مساعدة الدارسين على مواجهة مشاكل مصطلح العامي/ الشعبي/ الفصح، فقال: «إن هذا اللقاء يمثل تنفيذا لتوصية مهمة من التوصيات التي خرج بها الملتقى الأول للثقون الشعبية، كما تناول في كلمته أيضا اللغة التي استعملها بهرم فقال: «وقف بهرم كثيرا ليحدد أنه اضطر إلى استعمال اللغة المصرية، لأنها أقرب اللغات للحس العربي العام.. والعامية المصرية هي التي شكلت السور الشعبية العربية كلها، وشكلت الحكايات الشعبية، وحكايات الميوان، والحذوة، عند كل الحس الشعبي العربي العام. عندما كتب بهرم إذن بالعامية المصرية، كان يتوجه إلى كل العالم العربي، ونجح ببهرم، ونجحت اللغة الشعبية المصرية، كما نجحت في الأعمال الشعبية القديمة.. نجحت لتكون لغة تقارب، ولغة الترابط القومي العربي العام.

هذا، بينما تناول د. جابر عصفور في كلمته هدف عقد المجلس الأعلى للثقافة لهذه الندوة، مؤكدا الصنى الإبداعي الذي يحرس المجلس على إرثه، فقال: «إن هذه الندوة تؤكد البعد القومي في عمل المجلس الأعلى للثقافة، ذلك المجلس الذي يهدف إلى أن يؤكد الحضور المصري في الثقافة، بوصفه حضورا قوميا عربيا، ليس بالمتى المصمت، وإنما بالمتى الخلاق الذي هو وحدة تقوم على التنوع، وتفاعل مستمر بين هويات متعددة، يصنع تفاعلها الهوية القومية

العامية... هذا المعنى القومي الذي يحرمس المجلس الأعلى للثقافة على تأكيده، يولاه الصنى الإبداعي الذي يجسده المجلس في بديته، وفي استراتيجيته على السواء، التي كانت تستجد فصيحة للتغيلة إلى لجنة اللار لدم الاختصاص، اليوم شعراء العامية في لجنة الشعر، إلى جانب لجنة الفنون للشعبية.

«ونحن في المجلس الأعلى للثقافة، وباسم وزير الثقافة، ورئيس المجلس الأعلى للثقافة، لا نموز بين الإبداع، ولا نمزع الإبداع في مراتب حسب لغته، وإنما نعرف الإبداع بقيمته، وأثره، وقدرته على أن يتنقل بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ومن مستوى التخلف إلى مستوى التقدم.

وبعد كلمات الافتتاح، بدأت وقائع الندوة العلمية، حيث قدم واحد وعشرون باحثا مصرية، وثمانية عرب، أبحاثهم، تحت تسعة عناوين رئيسية، خلال عشر جلسات.

وسوف نعرض بإيجاز، لهذه الأبحاث، ولجانين من بعض الحوارات التي تمت؛ نظرا لأهمية القضايا المطروحة، والأفكار التي تم تداولها في الندوة للصهتين بالشعر العامي، والأدب الشعبي.

في اليوم الأول، قدمت الأبحاث في جلستين. الجلسة الأولى تحت عنوان «بهرم التونسي: الموقع والإنجاز». قدم في هذه الجلسة ثلاثة أبحاث، رأس الجلسة أ. فاروق خورشيد. كان البحث الأول مقدم من د. فوزي الزمرلي (تونس) بعنوان «في نشأة مذكرات بهرم وتقبلها، عرض فيه لمذكرات بهرم والشوية الذي وقع عليها (إعمال عدد من النصوص، تغيير الترتيب، إضافة عناوين، جمع المجموعتين المصرية والتونسية في كتاب واحد). وقد عاد الباحث إلى الصحف التونسية لاستخراج جميع مذكرات بهرم في الصنى، وتبويبها حسب الترتيب الذي اختاره لها صاحبها، ليخرج الباحث من ذلك بدراسة لقسمات النص الدالة على المرحلة التي مرت بها بعض تلك النصوص قبل نشرها، والوقوف على عوامل النشأة وللتقبل.

الدراسة الدانية قمصها الناقد والكتابت إدوار الخراط تحت عنوان «بهرم والشعر العامي»، تناول فيها وظيفة الزجل الاجتماعية عند جيل أبو بنية، حسين شفيق المصري إلى أن وصل لبهرم التونسي، الذي أكمل مسيرة الزجل، ويعده لم تعد هناك إمكانية لمواصلة هذا النوع الأدبي. ثم انتقل إلى تطور شعر العامية على يد صلاح جاهين، واعتبره النقط الفاصل بين الزجل والشعر، ووقوف صلاح جاهين في قلب المنطقة الشعرية. ثم تناول أزمة العامية عند الأجيال التي تلت صلاح

الكون الأكبر في لحظة زمنية معينة، داخل الكون الأصغر، وللتكون هنا داخل حدود البنى الدرامية.

البحث الثاني قدمه د. أبو الحسن سلام عن «بيرم بين دراميات المحاكاة وغايات الحكى»، تناول شعر بيرم، وصورة الغنائية في ثلاثة أقسام: بيرم ودراميات الحكى في الصورة الشعرية، وبيرم ودراميات المحاكاة في الصورة الشعرية، وبيرم بين غايات الحكى ودرامية المحاكاة في أوبريت «ألف ليلة وليلة».

البحث الثالث لمجد الغنى داود عن «بيرم بين المسرح الغنائى والفيلم السينمائى». استعرض في الجزء الأول تعريف الأوبريت، ومشاركة بيرم التونسى في السينما المصرية.

أما اليوم الثانى، فقد جرت وقائع الندوة في ثلاث جلسات للجلسة الأولى استكمالاً لعنوان «بيرم التونسى: كلمته في الفنون - السينما - الإذاعة - الموسيقى». وقدم بها أربعة أبحاث، ورأس الجلسة د. محمد البحرى من تونس.

البحث الأول لكمال رمزى عن «السينما وبيرم التونسى»، تناول فيه علاقة بيرم بالسينما في أشعاره، حيث تناول موضوعاتها بالنقد الساخر فى المسرح، والإذاعة، والفضاء. ثم امتداد نقده للجمهور. ثم تناول كيف أن بيرم، وأحمد رامى، وبنيع خورى، ارتقوا بمستوى الأغاني، والحوار في الأفلام ووصلوا به إلى درجة رفيعة.

أما البحث الثانى لإبراهيم حلمى، فكان عن «الأوبريت الإنعاش عشرة ملوكى، لبيرم التونسى». تناول فيه البناء الدرامى للأوبريت، ولفقه، وعرض لشخصيات الأوبريت، وللطرف التاريخى الذى كتب فيه.

البحث الثالث قدمه أ. فرج الطنرى، وموضوعه «بيرم التونسى وتوطين الأغنية الغنائية المصرية»، عرض فيه لدور بيرم في توطين مكونات ووظائف الأغنية الفنية في مصر. وتناول بالمعرض الأصول والصياغات الموسيقية التركيبية التى كانت سائدة قبل بيرم، والأغاني الهابطة في وقته. وأشار لانتقال الغناء إلى الأسلوب التعبيرى، بعيداً عن الحطرب، ووضع قضايا الوطن في الاعتبار.

أما الورقة الرابعة فقدمها المالحن الأستاذ مدير الوسمى بعنوان «استلهم المآثر الشعبى في شعر بيرم، وانكاساته في مجال الموسيقى - تجربة خاصة، حيث قدم تجربة مسموعة لبعض أشعار بيرم التى قام بوضع ألحان لها، وأظهر في موسيقاه مدى انكاس أسلوب الشاعر في معالجة الصيغ

جاهين؛ حيث يرى أن لغة وروية شعراء العامية بعده أصبحتا قريبتين من لغة وروية الشعر الفصحى، لا يتقصهما سوى الإعراب والتشكيل. كما أثار قضية مصادر شاعر الفصحى، وشاعر العامية.

وربط بين مصادر الشعر العامى، والأدب الشعبى قائلًا: إن هناك تراثًا يكلف هذه الروح الشعبىة في الأرض التى يقوم عليها الشاعر العامى الحديث مشهده عليه، وإن الموروث الشعبى يمد الشاعر العامى المعاصر.. لأننى أتصور أن الشعر العامى المعاصر، أو الحدائى، قريب إلى الشعر الشعبى المأثور، الذى صنعه ما نسميه بالشعب/ الفنان الكاتب المجهول.

ثم أنهى دراسته عن موقع (مكانة) شاعر العامية قائلًا: إن شعراء العامية استقوا من المذبح الثرى للفصحى، إلا أنهم فى قلب التقليد الشعبى، وإلهموا تماماً في قلب التقليد الفصحى، هم فى أقصى اليسار من التقليد الشعبى؛ أى: فى قمة هذا التقليد الشعبى الذى لم يصل إليه جمهوره الناس بعد. هذه هى المنطقة التى على الشعر العامى أن يسير غورها، أما البحث الثالث، في الجلسة الأولى أيضاً، فكان للتكتورة فاطمة موسى عن «السيد ومارته في باريس»، تناولت الرؤية الفردية عن احتكاك الراعية والذائقة الشرقية بالغرب، وفي حالة بيرم، هى أوضاعه مصرية قح. حيث انتخب بيرم في هذا الكتاب من الغرب - مثلاً في باريس - مرأة يعكس من خلالها قبح الوطن وتختلف عائلته وتقاليد، وجهل نسائه وعجزهن عن فهم أمور الدنيا.

ثم تناولت انبهار الكُتَّاب المصريين بباريس، مثل توفيق الحكيم في «زهرة العمر»، وأحمد الصاوى محمد، ومحمد النابى، وما نتج عن هذا الانبهار من توجه أجيال من القراء والناشرين إلى أوروبا، وباريس خاصة، وما نتج هذا الانبهار من خيبة أمل، وأعلنت خلال بكاتبات محمود السعدنى. كما عقدت مقارنة بين الكتابات العربية عن أوروبا وباريس، وكتابات الأوروبيين عن حال بلادهم في الفترة لزمينية ذاتها، هذه الكتابات التى أظهرت عيوب المجتمع البرحوازى آنذاك.

في الجلسة الثانية اليوم ذاته، خصصت عن المسرح، وبحث تحت عنوان «بيرم التونسى: كلمته في الفنون» قدم فيها ثلاثة أبحاث. رأس الجلسة لتفريد فرج. البحث الأول قدمه د. حسن عطية بطوان «بيرم التونسى مؤلفاً مسرحياً»، تناول فيه المسرحيات الطويلة لبيرم التونسى، وموقعها على خريطة الإبداع المسرحى في مصر في زمن الحاسوس. للدراسة سوسيولوجية، ترى في إبداع بيرم محاولة لإعادة صياغة

والتركيب والمفردات اللغوية الشعبية التي استعان بها. وركز الملحن على ما أسماه بالعلاقة الفنية المتعاقبة التي اتبعها بيوم، وبالتالي اتبعها الملحن في وضع ألحانه المسدوحاة من الموسيقى الشعبية.

الجلسة الثانية لليوم الثاني كانت تحت عنوان «قراءات نصية»، قدمت بها ثلاثة أبحاث، ورأس الجلسة د. وجيه فانوس.

البحث الأول قدمه د. خليل الشيخ (الأردن) عن «تجربة بيوم التونسي في السيد ومراته في باريس - بين قسوة الواقع وجماليات التشكيل الفني»، تقوم الدراسة بمقارنة التجارب الأدبية والفكرية التي يحفل بها الأدب العربي الحديث بعمل بيوم (السيد ومراته في باريس)، كما تقدم تحليلاً لصور بيوم الفنية. أما البحث الثاني، فقدمه د. فتحى أبو العوين بنحوان «تحديث المجتمع وتحديث الفن». يجرى البحث في مستويين. الأول: محاولة الكشف عن الظواهر الاجتماعية، والثقافية، وأنماط السلوك والعلاقات التي كان بيوم يلح على ضرورة تحديثها. المستوى الثاني، محاولة لتقصي جماليات التشكيل. كما تناول الدراسة، أيضاً، تقديم تفسير في ضوء السياق الاجتماعي والثقافي للمجتمع المصري عامة، وانتماءات بيوم نفسه للشرائح الاجتماعية الشعبية، وأفاق التوقعات لدى المثلثين لهذا النوع من الكتابة.

البحث الثالث والأخير في الجلسة الثانية، قدمه الباحث والناقد حازم شحاته بعنوان «أيدولوجيا التقنية الشعرية - قراءة في نصوص ثلاث شاعرات مصرية». تناول الدراسة اختبار العلاقة بين التقنية الشعرية، والذات الاجتماعية، بملهج جديد، وترصد عدداً من الرؤى المشتركة بين الشاعرات الثلاث: سهير متولى، أمل فرح، وكوثر مصطفى. كما تخبر الدراسة أيضاً العلاقة مع القارئ، بدراسة التخوير في التقنية والرؤى عند الشاعرة الأخيرة.

أما الجلسة الثالثة في هذا اليوم، فقد تمت تحت عنوان «العامى والشعبي: إشكالية المفهوم»، قدم فيها بحثان، ورأس الجلسة د. أحمد مرسى.

البحث الأول للدكتور فوزى رضوان عن «الشعر في المجتمع البدوي». تناولت الدراسة مجتمع البدو في الصحراء الغربية، وقد عرض البحث لأهمية تفرع اللغة إلى لهجات، وأسباب هذا التفرع، وأهمية اللغة في الدراسة الأنثروبولوجية، وعدم فصل اللغة عن محتواها الثقافي. كما أبرزت السمات الرئيسية لمجتمع البدو من خلال نظمته الاقتصادية، وأنماطه

القرابية، وأوضاعه الأيكولوجية، وقانونه العرفي. كما تم عرض نماذج من هذا الشعر، قُبلت في المناسبات المختلفة، وريطها بالسياق الاجتماعي لمجتمع البدو، مع تقديم تحليل لبعض نماذج هذا الشعر.

البحث الثاني للدكتورة مرفت المشماوى عن «الأغنية الشعبية - دراسة أنثروبولوجية في قرية البرج برسيه»، تناولت فيه تعريف الأغنية الشعبية، وخصائصها، وتقديم تحليل لبعض نماذجها.

هذا وقد دارت مناقشات حول العامى/ والشعبي وإشكالية المفهوم، نقل جزءاً من هذه الحوارات د. د. منحت الجبار طرح ما يلي: هناك تدخل، فيما بين العامى والفصحى، وتداخل بين العامى والشعبي، ثم تدخل عام بين كل ما هو مكتوب بلهجة غير فصيحة، وبين ما كتب بلهجة فصيحة. وأنا لا أجدب الآن، ولكن هل نستطيع أن نحدد المفاهيم ولو بأن نبدأ بالكلام عن هذا المشروع لتحديد المفاهيم التي تتدخل، وينتج عن تدخلها التصنيفات التي تصنف الأشكال الشعبية، والفنون الشعبية، والآداب الشعبية، والشعر الشعبي، وغيره من الأشكال المنسوبة إلى لغة أو المنسوبة إلى مكانه.

وقد عقب أ. صفوت كمال على الأفكار التي أثيرت في المناقشات حول العامى/ والشعبي قائلاً: في الحقيقة إننا دائماً ما نعمل تفريعات غير واقعية، حتى في استخدام مصطلح عامى. لا توجد عندنا عامية محددة، فعامية رشيد غير عامية دمنهور، غير عامية البدو، هذه لهجات. والعامية، كما تعلمنا، تولد لكي تموت.

الناحية الثانية، لفظ شعبي، وجدت د. مرفت قد أشارت إلى الذات الفردية والذات الجماعية، أنا كمستعمل تعبيره د. مصطفى سريوف، حينما تكلم عن الفن الشعبي بصفة عامة وقد قال إن الفن الشعبي هو تعبير عن «الأنأ»، التي تحيش في الـ «نحن»، هذا يمكن أن يحدد لنا حالة الإبداع فيما يسمى شعبي، وليس فقط في الشعر.

إنن، لا يجب أن نقيم لفظ عامى على لفظ شعبي، فيوجد عندنا شعر فصيح شعبي، حيث وردت إلينا أشعار لفصيحة من العصر الجاهلي، مجهولة المؤلف، هذا إذا وضعنا مجهولية المؤلف أساساً في أن يكون شعبياً.

وتنتقل لليوم الثالث في جلسته الأولى التي تمت تحت عنوان «مداخلات يومية» قدمت أربعة أبحاث، ورأس الجلسة د. خليل الشيخ (الأردن). كان البحث الأول مقدم من د.



يسرى العزب عن «لغة بيرم وأثرها في الإبداع العامي المعاصر». تناول البحث دراسة اللغة التي كتب بها بيرم أعماله، وكيف وصلت هذه اللغة إلى درجة عالية من الانتشار والتأثير، حيث حققت مستوى رفيعاً من الرقي، وحين راعت مبدأ العموم في توجهها. ثم تناول التوظيف للجود لكل المزايا التي تمنحها المستويات اللغوية القائمة في عصر بيرم في بلاتة للجملة الشعبية، وتوظيف العبارة، ورسم للصور والمواقف.

أما البحث الثاني، فقدمه د. وجيه فانوس (لبنان) عن «بيرم والزعنى - مقارنة في الشعر المديني». قدم البحث في قسمين؛ الأول: تناول قصائبا العلاقة بين العامي والشعبي، والخط في المصطلح، وخصوصية السجدة في تشكيل ما هو شعري في الأدب العامي، أو أي مجال آخر، ووجود بيرم والزعنى في المدينة، ثم تقديم تحليل عن محلية العامية، وشعورية المدينة في الشعر الشعبي/ العامي، معتمداً منهج البنائية السيميائية، وذلك في شعر كل من بيرم، ولزعنى.

أما الورقة الثالثة، فقدمها أ. لطفي سليم بعنوان «بيرم بين سابقه ولحقه». تناول فيها مكانة بيرم بين زعالي عصره، وأسباب تفوقه.

أما البحث الرابع، فقدمه د. فاروق أحمد مصطفى بعنوان «لغة الموالد وبيرم اللبني»، تناول البحث أهمية التفكير الاجتماعي للغة بفروعها، العامية والفصحى، وعرض للاحتفال بالمولد، وأشار إلى المجالات المختلفة للغة العامية والفصحى في هذه الاحتفالات، كما قدم نماذج لهذه المجالات واستخدامات اللغة فيها.

أما الجلسة الثانية في هذا اليوم، فكانت عن «سؤال اللغة». وكما سبق في العرض، فإن موضوعات أبحاث هذه اللدوة كانت قد رحلت للجلسة الأولى نغزاً لا عذر بمض المشاركين، وقد خصصت لشهادة الشاعر محمد بغدادي، وقد تناول، في شهادته، تجربته في كتابة شعر العامية، وتجربته في إصدار مجلة ابن عروس، وأسباب توقها.

الجلسة الثالثة تمت تحت عنوان «في الوسائل الشعرية». قدمت بها أربعة أبحاث، ورأس الجلسة المفكر المصري محمود أمين العالم. البحث الأول قدمه د. جورج زكي الحاج (لبنان) عن «أوزان الشعر الشعبي، مقارنتها في مصر ولبنان بأوزان الخليل الفراهيدي». دار موضوع البحث حول قضيتين؛ الأولى عن علاقة اللغة المحكية بالفصحى، وتناول فيه استقلالية العامية المحكية، (باعتبار أن المحكية ليست الفصحى التي دخلها الفصا والوطانة، وإنما لغة قائمة بذاتها)، للقضية الثانية

عن الترومة، أو ما يشابهها، بين أوزان الشعر الشعبي في لبنان ومصر من جهة (المواويل البغدادية)، وأوزان شعر الخليل الفراهيدي من جهة ثانية. البحث، قدمه د. عبد الرحمن أيوب (تونس)، وهو محاولة نظيرية عن «الذاكرة الجمالية التي تنتج الشعر والنثر - محاولة ربط الذاكرة بالهجات»، عرض في بحثه لعشر قضايا، هي: حول اللهجات من حيث اللغات والاشتراك، والتحول، ثم الذاكرة الآتية والذاكرة الدائمة، ثم تمدت، استنتاجاً لها سبق عن الاستحراق اللساني، وظاهرة التركم الدلالي، تلى ذلك عرض لمفهومي الزمانية والمكانية، وعارض كل ما جاء في بحث د. جورج زكي عن المقطعية، ثم تناول قضية الجذر اللساني معتبراً إياه أس الذاكرة اللسانية، بعد ذلك تناول قضية الفصحى والعامية، وقضية التجاور اللساني، والازدواجية اللسانية والازدواجية الذهنية. وأخيراً، اختتم بحثه بقائمة قصيرة عن الصدق النصي، والذيانة للنصية.

البحث الثالث قدمه د. محبت الجيار بعنوان «الطاقات الصوتية في شعر العامية المصرية». ناقش في بحثه التقنيات الداخلية للنص العامي من خلال دراسة شعر العامية المصرية، الذي اعتبره وزيراً لشفاوية الشعر العربي القديم من ناحية، ولشفاوية الشعر الشعبي من ناحية أخرى، مطبقاً هذه التقنيات على نماذج من شعر العامية.

البحث الرابع لمسعود شومان عن «تناصر بيرم مع الإبداع الشعبي». عرض فيه علاقة بيرم بالأخر/ الآخر الشعبي، السمتل في النصوص الشعبية. وتناول الفروق الاصطلاحية بين للشاعر الشعبي، وشاعر العامية، والزجال. ثم تناول المعاصر للشعبي، والموال، وتناصر أرجال بيرم مع الموال بأشكاله المختلفة.

اليوم الرابع والأخير، عقدت فيه جلستان، الأولى تحت عنوان «شعر المواطن العربية، والثانية تحت عنوان «الشعري والاجتماعي». في الجلسة الأولى قدم ثلاثة أبحاث، ورأس الجلسة د. السعيد بدوي، البحث الأول، قدمه د. محمد ولد بو علي (موريتانيا) عن «الأدب الشعبي: موريتانيا نموذجاً». عرض فيه بحثه على خمسة أقسام، الأول، مقدمة عامة عن الأدب الشعبي بوصفه إبداعاً يتمتع بعلاقة في كل الأقطار العربية، الثاني، بحث المؤثرات الأدبية على الأدب الشعبي في موريتانيا شكلاً ومضموناً. القسم الثالث، نشأة الأدب الشعبي الموريتاني وعلاقته بالمحاضرة الزنجية المجاورة، وإرتباط الشعر للشعبي بالفناء والموسيقى. الرابع، بحث في

نظام الأدب اللهي مقارنة بالأدب الفصيح، القمص الخامس والأخير تقديم نماذج للشعر اللهي الموريتاني، مع مقارنة بالمناذج في الأدب الأخرى، والبحث فيه باعتبار أدب رؤيا.

البحث الثاني قسمه أ. على المرسوي (تونس) عن «الشعرية في الشعر الشعبي التونسي - أحمد البرغوثي نموذجاً». تناول في البحث بعض الإشكاليات المطروحة على النص الشعري الشعبي، من خلال ميكانيزمات المدرسة الشعرية وذلك في مجالين؛ الأول: يبحث في تعطية الصورة البلاغية - الشعرية داخل المدونة الشعرية لأحمد البرغوثي، والثاني، يبحث في منطقية الصور الشعرية.

الورقة الثالثة قسمها أ. إبراهيم بلوشة تحت عنوان «حول الشعر الشعبي للفلسطيني». تتبع فيها المراحل التاريخية التي مر بها هذا الشعر، وذلك في ثلاث مراحل؛ الأولى قبل الاندثار البريطاني على فلسطين وبعده، الثانية، منذ صدور وعد بلفور، والمرحلة الثالثة ما بعد ١٩٤٨.

أما الجلسة الثانية والأخيرة في الندوة القومية الموسعة التي عقدت تحت عنوان «الشعرى والاجتماعى»، فقد أثارَت نقاشات واسعة حول موضوعات الأبحاث الثلاث المقدمة فيها. وقد رأس الجلسة د. أحمد أبو زيد. البحث الأول تقدم به د. محمد البحري (تونس) عن «إشكالية الوعي والفعل الثقافي عند بوبر». عرض فيه مقولات ثلاث هي؛ الوعي، والحربة، والفعل الثقافي، بالنسبة لوعي بوبر التونسي، وكيف استطاع بوبر، من خلال اختياراته، وتأثيره في الواقع الثقافي للحي، أن يترك خصائص الصراع الثقافي والحضارة بين الشرق والغرب، وكيف أن بوبر صاحب الثقافة الشعبية الأصيلة استطاع أن يطور وعي هذه الثقافة، وحول سلطة المعرفة عن الثقافة التخريبية، إلى الثقافة الشعبية.

أما بحث د. عبد المصم تيمية المقدم تحت عنوان «شعر العامية المصرية - حداثته وحدانية المجتمع»، فقد تناول فيه قضيتين، الأولى قضية البنية التاريخية الثقافية لمصرية، وقضية تحديث المجتمع. في التقنيية الأولى وصف البنية المصرية الثقافية بأنها بنية إبداعية أساساً. كما تناول اللغة، والعامية خلال هذه البنية التاريخية الثقافية، فقال:

«... اللغة ليست واقعة من الوقائع، أو حدثاً من الأحداث، أو أداة من الأدوات، إنما هي الوعاء الحافظ لتجربة الجماعة في التاريخ، وهي عماد التماسك الاجتماعي، والنطبيع الاجتماعي. وإذا أردنا أن نتحدث عن العامية فلا بد - إذن - أن نعرضها على البنية المصرية بكاملها. بمعنى، إذا كانت مصر

الراهلة هي حصيللة تفاعل، واثبت حصيللة جمع للثقافات، وأبنية قومية، وشعوب، ومذاهب، وعقائد، عبر سبعة آلاف سنة. إذن فالعامية المصرية هي كذلك. هي حصيللة تفاعل هائل جداً من اللغات القديمة، والوسيط، والحديثة، وإذا كان القانون التاريخي لمصر هو التفاعل، فقانون العامية المصرية هو التفاعل، فالعامية المصرية حصيللة تفاعل لغوي».

ثم تحدث عن الأدب العربي قائلًا: في تقديرى أن الأدب العربي هو كل نص شغوى لومدون من وادى الرافدين، وولدى النيل، والشام، وجزيرة للعرب. فالأدب القديم الملحمى والدينى، للنصوص الملحمية، جلجامش وإيزيس وكذا، هي الأدب للعربى القديم، وأدب ما قبل الإسلام، صب - بعض النظر عن اللغة - في الأدب العربى الذى نعرفه باللغة العربية.. فهذه الإبداعات السابقة، لا يمكن أن تكون قد نلت، حتى لو تراجعت لغاتها؛ فالمثل الأعلى الجمالى ما يزال مطرد ومستمر.. هذا هو الأدب العربى فى اتساعه وفى خصوصته.

والأدب العربى الفصيح ليس إلا أحد الروافد، رافد موجود لظروف تاريخية، وتطور معرفي.

والذى يريد أن يورخ للأدب العربى، لا يستطيع إلا أن يمحوره حول العامية المصرية؛ لأن العامية المصرية تبتد في السبر، والملاحم العظيمة، وفى القصص الشعبي.

ثم تطرق إلى قضية تحديث المجتمع، فقال: إن تحديث المجتمع المصرى قام على أربع غايات هي: تحرير الوطن من المستعمر، وخرجه من العلاقات الكلاسيكية الريفية الإقطاعية الوسيطة، وتفعيل الفكر، وتوحيد الأمة..

وعندى أن الأدب المصرى بالفصحى عكس هذه الغايات عكساً رقيقاً في: «اللهم ولى من يصلح»، وأشواقه في المسند العادل، شعر العامية هو الوحيد الذى كسر هذا، شعر العامية المصرية، هو الشعر الوحيد الذى وقف، وانتفض منصفاً في وجه الديكتاتورية.

أما البحث الثالث، فكان للدكتور سيد البحراوى بعنوان «سلطة العامية، وعامية السلطة». عرض فيه لتعريف لمصطلح العامية، وعلاقة شعر العامية بحركة التحرر الوطنى منذ الأربعينيات إلى الآن، وموقف شعراء العامية الآن من السلطة، ومن الشعب، ومن الشعر.

فقال: حينما استخدم مصطلح سلطة العامية، أقصد أن هذه العامية تمتلك سلطانها من قدرتها على أن تستوعب مجمل للتراث الشعبى المصرى طوال التاريخ، وأن هذه العامية

المصرية تمثل بنية الاستعباد والتملل، وإعادة صياغة مجمل العناصر الثقافية والحضارية المختلفة التي عرفتها مصر، ووضعتها في نسقتها الخاص المتميز، والختلف، وبالتالي أسموها عربية مصرية، لكن أنا أغلب فيها الطابع المصري أكثر من اعتبارها لهجة من اللهجات العربية، ومن يمتلك هذه العامية ويعرف طاقاتها الإبداعية، فإنه يمتلك ثروة كبيرة أسموها صوت الشعب. ورغم أن هذه العامية لغة الجميع، إلا أن المصريين لم يكونوا أبداً كلمة واحدة طوال التاريخ، بمعنى أن المصريين انقسموا إلى حاكم ومحكوم، لذلك سعت السلطة طوال تاريخها إلى أن تستولي على إبداعات الشعب، وتعالو أن تحولها لصالحها، ومن هذه الأشكال الزجل بصفة خاصة. ثم تطرق إلى علاقة حركة التحرر الوطني بشعر العامية المصرية، فقال: إن حركة التحرر الوطني منذ الأربعينيات وحتى السبعينيات، نجحت لأنها كانت ذات امتدادات في الحركة الشعبية، نجحت في أن تهدد عدداً كبيراً من شعراء العامية ليكونوا الوسيلة بينهم وبين الطبقات الشعبية. والمقولات، والمفاهيم، والمشاعر والمواطف، والتفانيات التي استخدمها شعراء العامية منذ فؤاد حداد، وصلاح جاهين، ثم النجول التالي لهم، كانت متفاربة إلى حد كبير مع مجمل المقولات التي قالت بها حركة التحرر الوطني. غير أن تحول هذه الحركة عبر توليها السلطة، وتحول السلطة نفسها عن قيم حركة التحرر الوطني، قادت الشعراء إلى الانفصال عن سلطة الشعب، وعاميته، ليمولوا إلى تحقيق صوت السلطة، سواء على نحو مباشر، أو غير مباشر. غير أن هناك أجيالاً أحدث قد صممت عن قول الشعر تعالياً على هذه للعبة، أو لجأت إلى سلطة الشعر في ذاته باعتباره فناً تعبيريّاً، وليس وسيلة لصياغة آمال الشعب وطموحاته، أو لخدمة السلطة.

وقد فتح د. أحمد أبو زيد النقاش حول الأبحاث الثلاثة قائلاً: إن المحاضرات الثلاث كانت مليئة جداً بالمسائل التي تستحق منا أن نناقشها. وفي تطبيقه على بحث د. نديمة، قال: أقوم بالإشراف على بحث عن روى المصريين في المجتمع المصري، وتطرقنا فعلاً إلى أن العامية المصرية كما ينطق الفلاح المصري المادى أعمق بكثير جداً جداً، وتفتح مجالات أوسع بكثير جداً، مما نستطيع أن نصل إليه عن طريق القصص، لذلك لأنها ليست تابعة من وعى هذا الرجل، وإنما من كل التاريخ والتراث الذي يجعله تون أن يعي، ولكنه يعبر عنه بأسلوبه الخاص.

ثم تحول قول الدكتور أحمد أبو زيد إلى التشويق على البحث المتقدم من د. سيد البحراوى قائلاً: أثارت هذه

المحاضرة عدداً من المشكلات؛ الدور الذي يلعبه شعر العامية نحو التعبير عن صوت الشعب، هل هو صوت الشعب أم أنه انحراف عن هذه المسألة. هذه المشكلة التي شغلت جانباً كبيراً من التاريخ المصري الحديث. ثم انحراف شعراء العامية عن هذه الرسالة السامية، نحو العمل الفنى. وهل يا ترى مطلوب من شاعر العامية أن يكون دائماً صوت الشعب، أو أن يكون أحياناً صوت نفسه؟ هذا يعنى مسألة الذاتية والموضوعية يجب أن تثار. وكانت الأسئلة الموجهة للدكتور نديمة عن قوله أن من يريد أن يورخ للأدب العربي، عليه أن يتمحور حول العامية المصرية، وقد لاقى هذا الرأي اعتراضاً من كل من د. عبد الرحمن أيوب، ود. محمد ولد بو علية.

السؤال الثاني له أيضاً حول قوله أن القصصى نادت بالديكتاتورية، وأن العامية المصرية، وحدها، هي التي تصدت للديكتاتورية. وكان تساؤل د. عبد الرحمن أيوب: هل العامية المصرية مثل بقية الأدب العربية؟ هل في جانب منها ليست تلك العبارة (المطالبة بالبطل المفقود، فهي لم تناد البطل للإطاحة بالديكتاتورية، وإنما تناشده أن يأتى).

الكلمة الثالثة كانت للشاعر سمير عبد الهانى للرد على د. سيد البحراوى عن تحول شعراء العامية المصرية، وتخليهم عن الدفاع عن قضايا الشعب، واتجاههم لكتابة الأغاني. توجز رده فيما يلى: إن أروع ما كتب في شعر العامية المصرية كتب في السبعينيات، حتى من انتقرا إلى كتابة الأغنية. كان «برليات أنعام الثالث، والممنوع والمشرع، للأبندوى، «كتابات» فؤاد حداد الأخيرة التي لم يشر معظمها، شغل فؤاد نجم، وأصملى.

البحث عن عوامل الذكوص في الموقف، وليس في الجذر الطبقي للشاعر، أى في الكوص والاكتساب يبحث عنه في المستويات وفي السبعينيات، وهي صيحة الموقف الذى كان متخذاً في هذا الوقت. يعنى أن هذه الأمور أكبر من مجرد أنها ترتبط بالسواى.

الموضوع الثالث بالمسألة للأغنية، طول عمر الأغنية جزء أساسى من الإبداع الشعبي. يدع خورى كل ما عمله أغاني، فكلمة أغنية، هذا، تروح بالابتذال، والدونية. وأنا، على العكس، أعتبر إبداعات سيد حجاب في أغنية الأطفال عمل رائع، ويجب أن يدرس، وأغان كثيرة للأبندوى ليست أغاني استهلاكية. أما مسألة الانتقال من حركة التحرر الوطني إلى فئة أخرى، أو طبقة أخرى مضادة، أو موقع سياسى آخر، فهي مسألة أيضاً خارج إطار الفن، وتحتاج لأن تدرس على

منوه تكوين الشاعر، وديانته؛ ذلك، لأن إطلاق الأحكام بعمومية فيه ظلم كبير للإبداعات التي تمت في السبعينيات، والثمانينيات، وحتى للتصحيحات.

كان هذا موجزاً للأبحاث والدراسات التي قدمت للدعوة القومية الموسعة للاحتفال بذكرى «بيرم التونسي»، والتي دارت فيها حوارات جادة، وقُدمت فيها أبحاث ذات أهمية كبيرة لكل من يهتم بقضايا شعر العامية والأدب الشعبي. وقد لفتت الدعوة الانتباه إلى التالي:

١ - أن مصطلحات الأدب الشعبي يحتويها تياران كبيران، الأول يرى أن المصطلحات قد حُدثت، واستقرت، وما علينا إلا أن نعود إليها، والثاني يرى أن المصطلحات ما تزال تحتاج إلى

مزيد من التدقيق والفحص في منوه التقدم العلمي والمناهج العلمية الحديثة، ويسمى إلى تقديم رؤية للأمر.

٢ - أن شعراء العامية المصرية يحتاجون إلى المزيد من الحوار حول قضاياهم مثل شعر العامية وعلاقته بقضايا الوطن والمجتمع في المرحلة الراهنة، ووجود أم عدم وجود حركة نقدية موازية لتطور شعر العامية المصرية، وقضية الذشر بالنسبة للشعر المكتوب باللغة العامية.. إلخ.

٣ - إنتاج بيرم ما زال هناك من يدرسونه، ويكتشفون جوانب، في أعماله، جديدة من خلال المقارنات، والرؤى والمناهج الجديدة، بما يطي ثراء هذا الإنتاج وحياته الخاصة.

# بانوراما ..

## فن فن العرائس

ناهد شاكر محمد

بقاعة الفنون التشكيلية بدار الأوبرا، أقامت الفنانة «سهام على ميلاد»، معرضها الشامل المتميز عن العرائس التي استوحتها من التراث الشعبى المصرى، علاوة على أعمالها الفنية الأخرى، وذلك فى الفترة ما بين ١٠ حتى ٢١ أبريل ١٩٩٦، وهى أعمال تمثل جميع مراحل مشوارها الفنى، منذ تخرجها فى المعهد العالى للفنون الجميلة عام ١٩٥٠ حتى الآن، بدءاً من أعمال التصوير فى فن الصورة الشخصية (البورتريه)، والمناظر الطبيعية التى سجلتها بالألوان الزيتية والمائية والباستيل.

إضافة الخطوط المتنوعة، بأساليب مختلفة، لإبراز الملابس وغرز الخيط لخدمة جماليات العمل الفنى.

ولقد تميز المعرض، الذى أقيم فى دار الأوبرا فى الفترة من ١٠ إلى ٢١ أبريل ١٩٩٦، بحشد هائل من العرائس، حيث تم تسمية هذا المعرض «بانوراما فى فن العرائس - سهام على ميلاد»، مما يكشف عن مدى الارتباط الوجدانى للفنانة بهذا الفن، والذى تتميز فيه كل عروسة من هذه العرائس بشخصية منفردة لها كيان خاص بها. ويسألنا للفنانة عن هذا الحشد، أجابت بأن «العرائس امتداد لموضوع قديم قدم التاريخ، مارسه البشرية على اختلاف حضارتها وثقافتها، واختلف فيه دور العروسة، تبعاً لنظروى كل عصر، بدءاً من العصر البدائى، حتى عصرنا هذا.

وفى هذه اللوحات، يظهر اهتمام الفنانة بالطبيعة. وفى أعمالها التى نفذتها بطريقة الخيامية، ظهر تأثيرها بفنون التراث القبطى والإسلامى، حيث مزجت فيها إحياءات من الجداريات الشعبية، مع رموز وأشكال من التراث المصرى الشعبى، بما تحمله تلك الرموز والأشكال من قيم تشكيلية، ثم التعبير عنها من خلال الكتابات والرموز الشعبية.

وتتميز الفنانة فى أعمال الخيامية بقدرتها على تحويل العمل فى المشغولة الفنية إلى جدارية تصويرية منفذة بتفاصيل من الأقمشة، ومستعينة ببعض الشرائط والمنسوجات التقليدية، مثل أقمشة السروج والشرابات المستخدمة فى سروج الخيل، حيث توظفها توظيفاً حديثاً، مع

فى أعمالى على إضفاء الاهتمام بالقيم الفنية الخاصة التى تعتمد على خصوصية المظهر شكلاً ولوناً وتنسيقاً.

وقد استلزم إخراج العروسة فى شكل متقن وأنيق وجميل معالجة شتى الخامات المتنوعة، واستخدام الأدوات والعدد اللازمة لتشكيل هذه الخامات.

وقد حرصت على ممارسة العمل واكتساب الخبرة فى مجالات الفنون التطبيقية اللازمة لإخراج العروسة فى مظهرها الأنيق، كالخفz وصياغة الحلى وحياكة الملابس وبنجارة الأثاث وتوليف الخامات توليفاً جيداً يقوم الجزء فيه بخدمة الكل.

وقد انصهرت كل هذه الخبرات فى بوتقة العرائس، وساهمت فى إبراز كل شخصية منها بأن يكون لها كيان تشكلى محمل بجميع القيم الفنية التى يحملها أى عمل من فنون التعبير المختلفة. وفى أثناء التجول بين محروساتها، وتأمل هذه الأعمال الفنية، ظهرت واضحة درجة الإقتان العالية فى تنفيذ هذه العرائس، وخبرة الفنانة الواعية المدركة لكل التفاصيل الدقيقة، بالإضافة إلى إتانة الملابس، والاهتمام الواضح بمكملات الزينة والحلى، والاهتمام بأدق التفاصيل الخاصة من تصفيف الشعر وأغطية الرأس، مما يؤكد نفاذ بصيرة الفنانة ووعدها بدقائق وتفاسيل الأزياء لكل إقليم، وإبرازها فى أسلوب فى مبدع يجمع بين الدقة والرفاهية، بالإضافة إلى اهتمام الفنانة بدراسة الحياة الشعبية المصرية الأصلية بكل معالمها وتقاليدها وأعيادها ومناسباتها الاجتماعية وملامحها البطولية وأساطيرها. فاهتمام الفنانة بدراسة الأزياء الخاصة بكل منطقة - كما فى المجموعات التى تمثل الواحات وسيناء ومرسى مطروح - نلاحظ الاهتمام بأدق التفاصيل، لإبراز سمات كل عروسة وخصائص المنطقة المميزة عنها.

وبالإضافة للأعمال التى تعبر عن الاهتمام بالحياة اليومية العادية للبيئة الشعبية، مثل: التجمعات على المقاهى، حرصت الفنانة على تقديم كل التفاصيل التى تحوط عرائسها كالمسندة والكراسى والشيشة. وفى هذه المجموعات، تتضح مهارة الفنانة فى المشغولات الصغيرة تتضح وتؤكد دراستها لكل الحرف والمواد المستخدمة فى تكوين أعمالها الفنية من المعادن وأدوات النجارة، مع الاهتمام بدراسة التشريح من حيث دقة وضع كل حركة للتشريح وأوضاع العرائس وإيماءاتها أو اتجاهاتها، سواء فى وضع الوقوف أو الجلوس، وما يضفى حيوية فنية على هذه القطع النحتية التى تكون مجموعة عرائسها. أما بالنسبة للعادات والتقاليد، فلم تترك الفنانة موضوعاً مثل زفة العروسة إلا وقدمته بكل التفاصيل،

وكانت أعمال السحر للفتناب على قوى الشر أو السجود، أو التقرب إلى الآلهة، بتقديم القرابين، أو أداء الطقوس الجنائزية، أو الدينية، كانت من أهم الإحياءات فى عالم العرائس.

كذلك كان للعروسة دور فى تسجيل الحياة اليومية، كما أن الدمى التى يلعب بها الأطفال كانت موضوعاً من أهم الموضوعات.

وكان للوجود الذى حققته العرائس فى كل للحضارات السابقة أثره الكبير على أعمالى، وقد دفعنى ذلك إلى البحث والعودة إلى أيام أن كان الإنسان البدائى يسكن الكهوف، أو فوق قمم الأشجار، ليحتسى من تقنيات الجو وعوامل الطبيعة، أو جمعات الوحوش المفترسة.

وقد لجأ الإنسان البدائى إلى عمل أشكال من الطين أو العظم أو الخشب، وغير واضحة المعالم، ترمز إلى كائنات غيبية، تجمع بين الشكل الأسمى والحيوانى، وغير مكتملة الأطراف والملامح، وقراً عليها تماؤز، يعبر فيها عن خوفه أو رغبته فى التغلب عليها، وعلى قوى الشر التى تكمن فيها ولا يعرف لها تفسيراً. ويحتد أنه بتقديم هذه التماثل، يستطيع أن يقترب إلى الأرواح الشريرة ويثقى شرها، وكذلك بتقديم القرابين إلى الآلهة وعبادتها.

وفى العصر الفرعونى، لعبت العروسة دوراً فى مجال الاحتفالات الدينية، كذلك عرفت الدمى التى يلعب بها الأطفال، ويوجد نماذج منها فى المتحف المصرى. أما النماذج الخشبية، التى تماثل الخدم الذين يقومون بالأعمال اليومية، فقد كانت تدفن مع الموتى ليقوموا على خدمتهم عند الموت.

وفى العصر القبطى، كانت العرائس الملونة تصنع من الخشب أو العظم أو النماج، وهى أشكال تجريدية للأجسام الأنمية، وقد وجدت فى المقابر القبطية بأعداد كبيرة تصل إلى المئات، وسميت بالونيسة؛ أى التى تقوم على مؤانسة الموتى فى حياته الأخرى.

أما عرائس المولد، المصنوعة من اللحوى، فقد عرفها الإنسان المصرى المسلم فى العصر الفاطمى، وهى من الدمى التى تتميز بها مصر وحدها، وانتشرت فى الاحتفالات والمناسبات الدينية، كمولد النبى (صلى الله عليه وسلم)، وأولياء الله الصالحين. وأضافت الفنانة إلى هذه العرائس كانت بعض المصادر التى استوحيتها فى بعض موضوعاتى. وبما أن للعروسة دوراً مهماً فى التعريف بعبادات وتقاليده وأعياد وأزياء أى شعب، فقد وجدت المادة الخشبية فى استلهاهم هذه المظاهر. فالعروسة تحمل الكثير من الخبرات التاريخية والأسطورية والفنية، وهى مخزن مبعاً بالخبرات. وقد حرصت

سواء في حفلات الزفاف أو المناسبات المختلفة والعروض الفنية، مثل: رقص الخيل، بالإضافة لصورة من الحياة اليومية، مثل: العودة من السوق وغير ذلك من ممارسات الحياة اليومية للإنسان المصري. ومن المجموعات المتميزة للفنانة، نجد مجموعة تمثل فرقة حسب الله، وعددهم سبعة موسيقيين. وهم عبارة، عن مجموعة عازفين بزيهم الرسمي وملابسهم المميزة، يقومون بالعرف كل حسب الله. ونجد أيضاً عازفي الربابة، بزيهم وألوانهم التقليدية، وغير ذلك من نماذج تبعاً للموضوع الذي تم تناوله، فمثلاً عروضه المولد شكلتها الفنانة بأساليب متنوعة لتعطي معالجات لشكل عروضه المولد التقليدية. فالعروسة الشعبية للفنانة سهام مفردة ولها كيان متميز لا يتكرر. وفي الواقع، إن نشاط الفنانة لم يقتصر على الموضوعات الشعبية فقط، بل امتد إلى الشخصيات العامة التي تركت أثراً في وجدان الشعب المصري، وأثرت في الحياة السياسية والأدبية والفنية بجهودها المتنوعة، مثل الأستاذ توفيق الحكيم، والرائس الراحل أنور السادات، والأستاذ الفنان حامد سعيد، والسيدة أم كلثوم، وذلك بالإضافة إلى عروضه شخصية للفنانة نفسها.

وكما قال الأستاذ حامد سعيد بأن الأستاذة سهام على ميلاد وفقت فن تحقيق فن عرائس مصري جديد، بعد أن وهدته حياتها وعملها، بعقلها، وقيلها، وبصدق نظرتها المتميزة السحية للحياة ونقدتها المتعاطف، وصيغتها المتصقة، وأبعاد إدراكها، التي قل أن تتوفر على وفان لإنسان كما توفرت وتوافقت واتسعت في وحدة واحدة، نابضة بالبهجة والدقة واللداعية والفردانية الجديدة، البعيدة عن النمطية والسطحية التي تكاد تفرض وجودها على هذا الفن - فن العرائس - المنشتر على مستوى العالم، وفي عصور من التاريخ عديدة، تنبض أعمال هذه الأستاذة بحوية ذاتية لها فاعلية يتأثر بها من يعرف كيف يتودد إلى هذه الأعمال بروية متأنية وحس شديد ومعرفة حقيقية لزوايا النفس التي تهفو لسواء التيم أو المعاني التي شحنت بها مفردات هذا العالم: عالم سهام ميلاد.

ولو أمكن التوصل مع هذه الأعمال والكشف عنها وتسجيلها، لأمكن تكتيرين أن يحرروا على فن جديد له عمق فريد في تاريخنا القديم والوسيط. وأضافت الذكورة نعمات فواد في تعيقها على أعمال الفنانة: أحسنت وسمعت في أعمالها نهضات القلب المصري في أفراحه وتقاليده وحياته اليومية. إن مصر تراث وتاريخ وفن ووشي ونملة وتفويض وعطاء موصول متواصل، وليس كالفنان أحد هو أشد حفاظاً على هذا التراث. وفي رأى للأستاذ حسن عبدالعالم عن الفنانة، يقول: تقدم لنا الفنانة سهام على ميلاد نماذج جديدة بالإعجاب والتقدير، تعبر بحق تسجيلاً متمسكاً بالفن الإبداعى

لعرائس مصرية ومجموعة من المأثورات لعناصر من الفولكلور المصرى العريق.

وقد اهتمت الفنانة سهام على ميلاد منذ دراستها للفنون الجميلة، وحصولها على دبلوم المعهد العالى للفنون الجميلة عام ١٩٤٩ ثم إجازة الخدس عام ١٩٥٠، بالإبداع الشعبى المصرى والحياة المصرية بعكواتها البليغة من طبقة وإنسان، وسجلت ذلك بختلف وسائل التعبير الفنى، وشاركت في عدد من المعارض الفنية في مصر والخارج، وشاركت في المؤتمر الدولى للعرائس بنوبجيسى بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٦، حيث أقامت معرضين أحدهما في نوبجيسى عام ١٩٧٦ وحصلت على ثلاث جوائز، أما الثانى فكان في واشنطن في المكتب الثقافى المصرى عام ١٩٧٦. وسجل اسم الفنانة في الموسوعة البريطانية في جامعة كمبرج بانجلترا.

وهي عضو في عدد من الجمعيات الفنية، وحصلت على عدد من الجوائز منها جائزة أولى في مسابقة العرائس بأخبار اليوم عام ١٩٦٥، وميدالية ذهبية للمعرض الأول للعرائس بجمعية محبى الفنون الجميلة عام ١٩٧٢، وجائزة أولى للمعرض الثانى للعرائس بجمعية محبى الفنون الجميلة عام ١٩٧٣، وجائزة تقديرية من المعرض السادس للمذكرات السياحية عام ١٩٧٢، وجوائز من الجمعية الأمريكية في المؤتمر الدولى للعرائس بمدينة نوبجيسى بالولايات المتحدة الأمريكية. وكما تقول الفنانة سهام على ميلاد: إن العروسة تلعب دوراً كبيراً في الترفيه بأزياء المجتمعات وتقاليدها وعاداتها وأعيادها. وقد أسهمت دور العروسة في العصور الماضية، ووجدت المادة الخصبة في الأعياد والتقاليد والقصص الشعبية والملاحم البطولية. وقد نهجت نهجاً جديداً في مجال العروسة الشخصية، وأسهمت حياة المشاهير، بالإضافة إلى تصوير البيئة المحلية المتميزة.

وأخذت أقرب والأحظ نواحي النشاط الحياتية، وأدق وأسعوب مظاهرها في ملاحم الناس وملابسهم وأعيادهم وعاداتهم وتقاليدهم. واستلزم إخراج العروسة في شكل متقن جميل إبراز القيمة الفنية التي تتوافر في فن التصوير والحدث والزخرفة وعدد من الفنون التطبيقية. وقد استدعى الأمر معالجة خامات متعددة واستخدام العدد والأدوات اللازمة لتشغيل هذه الخامات وقد وجهت للنسج عدة أسئلة:

هل العروسة عمل نسجى؟ هل العروسة عمل نسجى؟ هل العروسة عمل نسجى؟ وهل هي عمل نسجى؟ أم أنها عمل زخرفى؟ وأعتقد أنني أجبت عن هذه الأسئلة من خلال مجموعة العرائس التي ابتكرتها على مدى ٢٥ عاماً أمضيتها في البحث عن تاريخ العروسة المصرية، والطور على جذور عميقة لها، مما مكنتني من أن أحقق طامحاً مصرياً صحيحاً.

# جداريات الحج

## أشرف محمد كحلة

جرت العادة، في القرى والأحياء الشعبية بالمدن، بأن تزين منازل الحاج قبل سفرهم لأداء مناسك الحج، أو بعد عودتهم من الأراضى الحجازية المقدسة فتنظف البيوت من الداخل والخارج وكذلك الأبواب والنوافذ. أما الواجحات، فتزين بالرسوم الملونة والكتابات الدالة على هذا الحدث مستخدمين في ذلك ألواناً هي، في الغالب، صريحة وزاهية جبرية مزروجة بالفراء، أو بلاستيكية، أو ألواناً زيتية .

كما نجد رسوم وسيلة الانتقال التي يستقلها الحاج للوصول إلى الأراضى المقدسة لأداء فريضة الحج أو العمرة، وكذلك الزيارة سواء بالباخرة أو الطائرة، وهي وسائل حديثة، وكذلك رسم الجمل؛ رمز وسيلة المواصلات للحج، ومحمل - للحج قديماً .

وقد يقوم الفنان برسم الحجاج يطوفون حول الكعبة المكرمة في موجات مستمرة لاتنتهي، وتكون هذه الرسومات كلها بمثابة وسيلة للإعلان عن قيام صاحب الدار أو زوجته بأداء تلك الفريضة أو كليهما .

ويعتبر المحمل فوق الجمل الذي يقوده جمال ومن خلفه موكب الحجاج من الرسومات الشائعة التي ألفنا رؤيتها على جدران منازل الحجاج .

ولفترة طويلة مضت، كان ملوك مصر يرسلون إلى مكة المكرمة كل عام محملاً يحمل الكسوة المشرفة وهداياهم التي توضع على جمل يزين بأجمل زينة يسير في موكب عظيم،

ويقوم بعمل تلك الرسوم الجدارية والكتابات في القرى «المبييض» - غالباً - الذي يقوم بعملية الطلاء، أو البعض من أهالي الحاج وأصدقائه، ممن تتوفر لديهم القدرة أو الموهبة في الرسوم والتلوين، وربما لا يتوفر واحد من هؤلاء، فيأتون بخطاط المنطقة - الذي يحترف هذا العمل، إلى جانب أعمال أخرى - أو خطاط من المدن المجاورة، ويتقاضى على ذلك أجراً .

ومن الملاحظ، من خلال النماذج التي شاهدتها وقمت بتصويرها، أنهم يبدعون في التعبير عن وحدات رسومهم الجدارية التي تنقسم إلى:

أ - وحدات مصورة :

تصور مشهد الكعبة المكرمة وعليها كسوتها الشريفة، أو تصور قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، أو غار حراء، أو عملية ذبح الفداء.



وخلفه مركب الحجاج، وكان ذلك من أكثر الاختلافات التي ينتظرها الناس كل عام، ولها مكانتها وعظمتها لدى جميع المسلمين .

#### ب - الكتابات :

يتكرر ظهور الكتابات المتعددة، وتشير إلى الآيات القرآنية التي تتعلق بفريضة الحج، مثل قوله تعالى :

بسم الله الرحمن الرحيم ، وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق، الحج، آية ٢٧ .

وقوله تعالى ، وأتموا الحج والعمرة لله ، البقرة آية ١٩٦

وقوله تعالى : الحج أشهر معلومات فمن فرض فيهن الحج فلا رفث ولا فسوق ولا جدال في الحج ، البقرة آية ١٩٧ .

وقوله تعالى : والله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلاً ، آل عمران آية ٩٧ .

وقد تكون الكتابات متعملة في بعض الأحاديث النبوية مثل:

« ما بين قبري ومبري روضة من رياض الجنة » .

« من زار قبري وجبت له شفاعتي » .

« للحج المرور ليس له جزاء إلا الجنة » .

وقد تكون الكتابات متعملة في تلك العبارات الخاصة بهذه المناسبة الدينية المقدسة، مثل :

عبارة : لييك اللهم لييك لييك لا شريك لك لييك، إن الحمد والمنة لك والمالك، لا شريك لك، .

أو عبارة : حج مبرور وذنب مغفور ، .

أو عبارة : ألف مبروك يا حاج .. أو حاجة ، .

هذا غير عبارات الخرحيب والتهللة للحاج بسلامة الوصول، مع تمنيات العودة بحارة ، يارب بعودة يا حاج ، .

وفي بعض الأحيان، يسجل اسم الحاج على الجدران، وكذلك سنة الحج الهجرية والميلادية .

#### الحص الفني في الكتابات والنقوش الجدارية

منرب المصريون بمهم وأفر في مجال فن الكتابات والنقوش الخطية الشعبية الجدارية، ووصلوا إلى درجة عالية من الإبداع وروعة التصوير وجمال اللون والقدرة على توظيف الخط بأسلوب تشكيلي .

وقد لجأ الفنان المصري الشعبي إلى الكتابات الشعبية الجدارية، للتعبير عما يحول بخاطره لموضوعات معينة،

كالكتابات الخاصة بالحج والتي تكون على هيئة تشكيل خطي لوني للتعبير عن تلك المناسبة .

وستعرض هنا، لأشكال الكتابات والنقوش الجدارية الخاصة بتلك المناسبة لإبراز ما بها من قيم تشكيلية وجمالية، وعلى وظائفها في الثقافة الشعبية، وكأداة تعبيرية عن وجدان الشعب.

#### ١ - الكلمات المرتبطة بلوحات تصويرية :

يعتبر هذا النمط من الكتابات من أكثر الأنماط التي طرقها الفنان الشعبي حيث صبر به عما يكره لرحلة الحج من التكدس والتشريف، وما يحظى به الحاج من احترام في الوسط الاجتماعي الشعبي بصفته سفيراً إلى البيت المعمور.. ومن أجل ذلك أخذ الغنائون الشعبيون يجاريون في التعبير عن أحاسيسهم بمختلف الطرق الفنية للتشكيلية الشعبية .

ويظهر التعبير في شكل مساحات لونية أو خطوط تجريدية تعبر عن جموع الحاج الفاضلين ودين التقيد بتفاصيل أو ملامح متخذاً أسلوباً يميل إلى السريالية تارة وإلى التجريدية تارة أخرى دون قصد أو تعدد . ومع وجود الشريط الكتابي فإن الفنان قد خلق علاقة ارتباط بين اللانفان وما يرددونه من ادعية ويؤكد ذلك بوحدة اللون فيها .

#### ٢ - الكلمات على هيئة تشكيلات فنية :

تكوينات فنية تحاكي بعض الرموز الدينية وعمل بعد آخر في التصميم الكتابي لعبارات دينية أو أسماء الله الحسنى في تكوينات متماثلة أو غير متماثلة أو لفظ الجلالة الله جل جلاله واسم النبي محمد صلى الله عليه وسلم . وفي بعض الحالات استخدم الفنان الأسلوبين معاً في خط مواز يميل إلى التسطيح، رغم علم الفنان ببعض أصول المنظور وتنفيذه في كثير من الأحيان .

– الوعي التام بعملية الإحساس الفني من خلال تنسيق العناصر المكونة .

– التكوين المتماثل والمنظم الذي راعى فيه الفنان إبراز خطي المحورين الأفقي والرأسي والتكوين غير المتماثل في تشكيل متشابك ومتوازن على المحورين .

– استزاج الفن الشعبي في بعض التكوينات بالأساليب التعليمية في الخط .

٣ – كتابات قرأها النقش الخطي باعتباره عنصراً مكملاً لفن الرسومات؛ حيث تتجاوز الكتابات وظائفها الزخرفية أو

تكامل هذا مع بعض الزخارف البارزة أو الغالبة أو التركيبات المعمارية المتماثلة والمتكررة.

#### ٥ - الكلمات المجردة مع رسوم تصويرية:

حيث صور الفنان وسائل المواصلات المختلفة المستخدمة في رحلة الحج، مثل الطائرة والسفينة والقطار والجمل والحصان، واستخدم أسلوباً زخرفياً يعتمد عن قواعد التصوير الأكاديمي، يعتمد على تحليل المسطح لمساحات صغيرة مربعة أو مستطيلة ومحددة بلون مختلف.

وقد قام الفنان الشعبي باستخدام الكتابات في صورة زخرفية مكملة للكوكبين، وهي عبارات دينية أو حكم وأمثال شعبية تنبع من الموقف.

وهناك مجموعة أخرى لعناصر تشكيلية متنوعة لأشكال الحيوانات والطيور والرموز الشعبية التي تعبر عن دلالات دينية واجتماعية.

وهناك أشكال تناولت الكتابات المجردة باعتبارها أسلوباً تعبيرياً يعتمد على القيمة الزخرفية، أو يكتفى بالقيمة اللغوية التعبيرية التي تمس إحساس ووجدان الإنسان.

ومن أهم وظائف هذا النوع من الكتابات والرسوم التصويرية استكمال المراسم الاجتماعية لمن يقوم برحلة الحج وإعطائه ما يوازيه من احترام في النفوس، وإبراز القيمة المامية لتلك الفريضة.

الاهتمام بتسجيل اسم الحاج، ضمن الكتابات، احتفالاً به وتحليداً لذكرى رحلته، إلى جانب الرسوم المعبرة عن المناسبة.

التعبيرية المحددة إلى كونها عنصراً تشكيلياً في منظومة المرسومات الشعبية، حيث قام الفنان الشعبي بتشكيل زخرفي متميز اعتمد على اختزال العناصر سواء كانت طبيعية أو حضرية أو معنوية إلى رموز تشكيلية تتسم بالبساطة والقوة في التعبير إلى جانب، توظيف الكتابات والخطوط على اختلاف نوعياتها فتتكامل مع التشكيل الزخرفي.

نقد قام الفنان الشعبي بالعناصر بتنفيذ صور على جدران بيته تعبر عن رحلة حجه إلى بيت الله الحرام.

وتجد أن هذه الأعمال الفنية الشعبية قد تأثرت بفن المنمنمات واحتوت على الخطوط الإسلامية المختلفة إلى جانب استمارته لبعض الرموز والوحدات الزخرفية المصرية القديمة التي استخدمت في الكتابات وسطرت بها الحضارة المصرية على جدران المعابد، ويقتصر رسم الفنان على خط رفيع منقح دون الدخول في مساحات عريضة أو ملونة .

كتب الفنان الشعبي عباراته المأثورة كما نفال في الحياة العادية دون التقيد بالرسم الإملائي الصحيح .

أطلق الفنان الشعبي خياله في التعبير عما يجيش بخاطره وما تخزنه ذاكرته الفنية من أمشاط ووحدات زخرفية مستلهمة من تاريخه الفني والحضاري الطويل .

عند الفنان الشعبي إلى مزج إحساسه الديني والقومي برمز بلده ووطنه الذي ملأ كيانه، وذلك من خلال وضع النجوم الثلاثة داخل الألهة أعلى القبليتين مكوناً علم مصر .

#### ٤ - كتابات بأسلوب الحفر البارز والفانز :

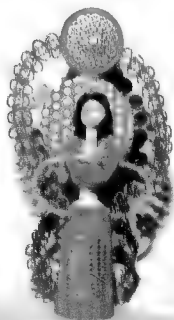
حيث استخدم الفنان الشعبي ، نكليك، الكتابة بالحفر البارز والفانز بخامات متعددة منها الحجر والجص والخشب وقد



# بانورا ما العرائس



الفنانة سهام ميلاد في منزلها مع  
مجموعة من العرائس الخشبية التي  
تشكل جزءاً مهماً من أعمالها الفنية التي  
تكون متحققة صغيراً





# جداريات الحَجَّ في الفنون السَّعْبِيَّة

إمام الفنان الشعبي بلواعد الخط العربي،  
والمنظور والبعد الثالث خلف الكعبة

تقسيم هندسي رائع يتضح فيه استخدام  
الرسم مع الكتابة

الكعبة يطوف حولها الحجاج وعبادة ما  
بين كسرى ومنبرى روضة من رياض  
الجنة، ويتضح لنا البساطة الشديدة  
والتلخيص



صبارت خطية يتمنى أداء القرينة  
والصورة مرتبطة بوسائل المواصلات مع  
صورة للكعبة. وعبارة «الصلى على  
النبي (ص)» في الصورة السفلية

السفينة كأحد وسائل الانتقال إلى بيت  
الله الحرام في الصورتين مع تركيز الفنان  
الشعبي على حركة الذهاب إلى بيت الله  
الحرام





صورة النخلة المثمرة بوصفها تعبيراً من  
الفنان الشعبي عن العطاء والثواب،  
والنخلة رمز الأراضي الحجازية



الرسم الذي أنجزه الفنان الشعبي  
استخدمه في رحلة الحج واستخدمه

تصوير الفنان الشعبي لوسائل المواصلات  
المستخدمة في رحلة الحج واستخدامه  
أسلوباً زخرفياً يعتمد عن قواعد التصوير  
الأكاديمي

يظهر شكل الفنان الشعبي من الخط  
والرسم ويعتمد التصميم عليها بصورة تكاد  
تكون متساوية

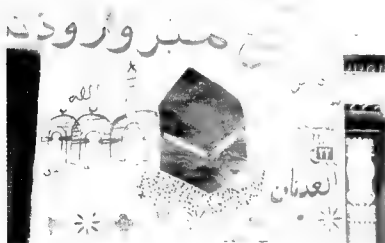




التواصل الثقافي بين الجبل والطائرة



رج الفنان الشعبي في الصورة بين مكة والمدينة لشجيرة الزيارة بعد  
أم المناسك



التكوين غير المتماثل متشابه ومتوازن  
على خطي المحورين للكعبة المكرمة

استخدام الكتابات في صورة زخ  
مكملة للتكوين





الخط أساسى فى جداريات الحج



احتوى القنان الشعبى الكعبة والطائفين  
بقصن الزيتون رمز السلام بأرض السلام



استخدام القنان الشعبى صورة الجمل  
كرمز للبهية الصحراوية الحجازية، وأيضاً  
المحمل سابقاً، وأنه وسيلة مواصلات  
أساسية أيام النبي صلى الله عليه وسلم  
مع بعض آيات قرآنية وحمد لله

مزج القنان الشعبى التعبير عن مناسبة  
الحج موضوع هجرة النبي صلى الله  
عليه وسلم، لارتباطهما بوحدة المكان  
فى الأراضى المقدسة

## الحاجية

بسم الله الرحمن الرحيم

قلوب  
قلوب

الحاجية

الحاجية

عبر الفنان الشعبي عما يجول بخاطره  
بخصوص حب النبي صلى الله عليه  
وسلم فكتب «النبي Love» ، أي أحب  
النبي

إمام الفنان الشعبي بقواعد الخط العربي  
والمشطور والنزخات

سبحان الله العظيم

امتزاج الفن الشعبي في بعض التكوينات  
بأساليب التعليم في الخط العربي

كل اللحن من الله بخط عربي رائع ، وأهم  
اللعن هي لعبة أداء المربية



# سيرة الملك سيف بن ذي يزن

عرض: محمد حسن عبد الحافظ

- ١ -

في مقدمته القصيرة، يتحدث الدكتور سعيد يقطين عن انشغاله، في البدء، بمعاصر التفكير التي يتضمنها هذا التراث، وانتباهه إلى الكائنات العجيبة والعناصر الخرافية التي لا تزال قيد الاستعمال في لغتنا اليومية: «الغول، الراق واق، قلوسة (طاقية) الاختفاء، المغاريت... إلخ»، ويبحث عن كتاب يتضمنها، أو يعالجها، على غرار ما يتوفر في الثقافات الأجنبية التي سبقنا في الاهتمام بالبحث في هذا المجال، ففكر، وهو يبحث في السيرة للشعبية العربية، وبظهوراتها من النصوص العربية الممهضة، أن يجمع هذه العواد المتفرقة، وذلك باستخراج ما في سيرة الملك سيف بن ذي يزن من «عجائب»، لفصوصيتها في هذا الصنم. من هذا، كان هذا الكتاب الذي يبدأ به طريقاً طويلاً، يستلزم فيه مختلف المصنفات التي تعتمد بها الخزنة المعرفية التراثية العربية المدونة في التاريخ، والجغرافيا، والكونيات، ورحلات وكتب المعجائب، والحيات... إلى آخر هذا النتاج الضخم الذي قدمته الثقافة العربية في مجال المعجائب، والفرانيات، والأساطير، والتي اهتم المصنفون العرب المتقدمون برصدها وتدوينها في مصنفاتهم منذ (فهرست) ابن النديم، وحتى (كشف الظنون) لحاجي خليفة (ص٦).

هذا كتاب في تصنيف المعجائب والفرائب والعناصر الأسطورية التي تطوى عليها سيرة الملك سيف بن ذي يزن - تلك السيرة الشعبية التي تحقق اكتمالها للتأني في النهاية بمصر، في الفترة ما بين أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلادي - القرن التاسع الهجري (١) - وهو كتاب يمثل، في الآن نفسه، بداية لمشروع طموح، يتفقا صاحبه: الناقد المغربي سعيد يقطين، والبحث والتفتيش في سراديب التراث السردى للعرب القديم، والسيرة الشعبية العربية، معتمداً أدوات السرديات الحديثة والتحليل البنيوي منهجاً في درس نصوص هذا التراث؛ بحثاً عن خصوصياتها النصية الداخلية، وبغية ملاسة تقيانها الحكائية والسردية، مع النظر في مختلف البنيات والوظائف التي تضمن انتساقها وانسجامها، مستهدفاً الكشف عن دلالاتها وأبعادها، بعيداً عن أي إسقاط خارجي، أو أي ربط آلي بمرجعية تاريخية، أو واقعية، وهو المنظور المنهجي الذي حاول المؤلف تطبيقه، بصورة أجلى، على عمله الأخير المتمثل في خطته لقراءة سيرة بني هلال (٢)، وهي قراءة تشكل، لدينا، نقاط اعتراض أساسية، على المستوى المنهجي والمفاهيمي، سنطرحها، بعد طرح مجمل ما يحتويه، ويبدل عليه، هذا الكتاب الذي هو مدار عرضنا هذا.

لشعري والمردى العربي الحديث، بل الكامن في الفكر العربي المعاصر أحياناً، من إشارات إلى هذه العوالم الأسطورية. وإذا كان العرب القدامى قد جمعوا هذه المواد، ودونوها لغايات ومقاصد خاصة، فإن كثيراً من الباحثين العرب، والكتاب، حاولوا، بدورهم، البحث فيها ودراساتها. ويذكر المؤلف بعض هذه الإسهامات، وفاته ذكر إسهامات أخرى أكثر أهمية، تناولت هذا الجانب المجاني من الثقافة العربية، منها: الحكاية الشعبية، للدكتور عبد الحميد يونس. الأسطورة والفن الشعبي، للدكتور عبد الحميد يونس. البطل في الأدب والأساطير، للدكتور شكوى عياد. عالم الأدب الشعبي العجيب، للأستاذ فاروق خورشيد. رحلة السندباد إلى المغرب، للدكتور حسين فوزي. منتهى العجب في أخبار أكلة الذهب، للأستاذ ميخائيل جورجي عورا. أساطير شرقية، للأستاذ كرم البستاني. أساطير مصرية، للأستاذ عبد الملمع أبو بكر. أساطير من تاريخنا القديم، للأستاذ كمال الدين الحناوي. عجائب الخلق، للأستاذ جرجي زيدان. صور أساطير وأقاصيص، للأستاذ عبد الحميد سالم. قراءات في أساطير الشرق والغرب، للدكتور عبد الله حسن المسلمي. فضلاً عن مجموعة الدراسات التي قدمها الدكتور أحمد شمس الدين المجاوي حول الأسطورة في التراث العربي، والشعر، والنص، والمسرح. يأتي هذا العمل، كما يذكر الدكتور يعقوب، ليصب في اتجاه هذه الأعمال، التي ذكرها، أو هي التي دفعته إلى إخراج هذه الذخيرة، ويعدنا بدراسة خاصة، تبحث في «العجائب في الثقافة العربية الإسلامية»، والتي تشكل هذه الذخيرة، التي يتضمنها هذا الكتاب، مادتها الأساسية.

يحدد مصنف المادة مجموعة غايات، تعمل هذه الذخيرة على تحقيقها، انطلاقاً من عناصر محددة، فيمكن أن نقرأ على أنها مجموعة من النصوص السردية، والحكايات القصيرة، وما يجمع بين أجزاء هذه المادة؛ اشتراكها في احتوائها على (عناصر صعبة)، وهذا هو العصر الأول. ومن جانب آخر، تختلف «العجائب»، وتتعدد، في هذه الذخيرة، وأهم خاصية (٣) تميز بها، بالمقارنة مع المصنفات العربية الحديثة في هذا المضمار، هو أنها تصدر مجتمعة عن نص واحد، هو «سيرة الملك سيف بن ذي يزن» الذي جعله المصنف أساساً لاستخراج العجائب، وترتيبها، وجعلها قابلة للاستثمار من قبل القارئ المعاصر، والباحث. (أي كان اختصاصه - والمبدع في أي جنس، أو نوع، من أجناس الإبداع الأدبي، أو الفني (تشكيل - سلماً - رسوم متحركة)، وهذا هو العصر الثاني. وفي هذه الذخيرة، يجد كل قارئ،

في هذه المصنفات، تجد عددًا كبيراً من الحناوين، بعضها معروف، وبعضها الآخر مفقود، أو شبه مفقود، ومنها: تحفة الأبواب ونخبة الأعجاب، لأبي حامد الفراء. نخبة الدهر في عجائب البر والبحر، للمثنوي. عجائب الهند؛ بره ويحده وجزائره، لبرزك بن شهریار. وعجائب الخفوقات وغرائب الموجودات، للقريني. وخريدة العجائب وفريدة الغرائب، لابن الوردي. كتاب الاستصار في عجائب الأمصار، لابن عبد ربه الحفید. التاجر سليمان للسراي (ص ٦، ٧)، ويمكن أن نصنف بعض الحناوين التي لم يذكرها صاحب الكتاب، برغم أهميتها، ومنها: فلاح البهائم وما فيها من العجائب والغرائب، لمحمد بن محمد المعز. الأسرار عن حكم الطيور والأزهار، للمقتضى. مرآة العجائب، لأبي عبدالله محمد السهتار. مختصر عجائب الخفوقات، لأبي بكر المصغوري. الآيات البينات في غرائب الأرض والسعوات، للحرثاني. درر الصنف في غرائب الصنف، لفتح الله العلبي. عجائب البلاد والأقطار واللؤلؤ والأنهار والبراري والبحار (مجهول المؤلف). التحفة السنية في النوادر العربية (مجهول المؤلف). مقدمة النيل السعيد وشرح أحواله وذكر عجائبه وغرائب، لجمال الدين المحلى. حديث الملك شرقان ومن بعده من الملوك الذين بنوا الأهرام والسبب الموجب لبنائها وما فيها من العجائب والغرائب والبراري وعجائبها وعجائب مصر وغرائبها وما فيها من المعجيات (مجهول المؤلف) (٣). فضلاً عن الكتب والمخطوطات المتعلقة بأحوال بداية الخلق، وأحوال الآخرة، والحروب والفن، وأخبار إبليس والجن والملائكة، وكتب المناقب، وكرامات الأنبياء والأولياء والصالحين، والحكايات الخرافية والمعجبة، وغيرها من العذونات التي طبع قطاع منها، وبقي القطاع الأكبر منها مخطوطاً، ينتظر من يغامر بطاقاته في تحقيقها، ودرسها، ونفض تراب النسيان والتمهيش الذي أهمل وتراكم عليها عبر الزمن. وفي الوقت نفسه، تظل للثقافة العربية، ذات الطبيعة للشفاهة، تمارس طقوسها الإبداعية في إنتاج هذا النوع من الإبداع، أو بث هذه العناصر الأسطورية في إبداعها الشعبي، الشفاهي والمادي، الحي والمتجدد باستمرار، وهو أشد حاجة إلى رصده، إثنوجرافياً، وجمعه من مناهجه وسياقاته السكانية والزمانية، وفق شروط علمية رصينة، لتنظيمها فرق البحث المدربة تدريباً حقيقياً!

إنه، بالفعل، تراث حي، وفاعل، لا يزال متديداً، وكامناً، في وجداننا الجماعي، وفي التكوين من معتقداتنا وسلوكياتنا، ومظاهر حياتنا اليومية. والدليل الأبرز على كمن هذه العناصر في الذخيرة العربية المعاصرة، ما نجده مضمناً في الإبداع

كيفما كان مستواه الثقافي، موضوعاً للمعجزة (وهي غاية أولي)، والدراسة والتأمل والبحث (وهذه غاية ثانية)، والتحقيق في متاهات الخيال العربي، والتخيل الشعبي للمبدع (وهذه غاية ثالثة).

ويؤكد الدكتور يقطين أن لاختوار سيرة سيف بن ذي يزن لم يأت بلامحى، فهي تتميز عن مختلف كتب المعجائب العربية، وجل المصنفات التي تتضمن المعجائب، وكل الحكايات العجيبة. ثم يسوق الدكتور يقطين مجموعة من المميزات البارزة في هذه السيرة، على النحو التالي:

١ - إن جل المواد العربية العجيبة، التي نجدها متفرقة في مختلف المصنفات والحكايات، نجدها مجمعة في هذه السيرة، وهذا ما حدا بالمصنف إلى اعتبارها «خزيرة» وخزناً للمعجائب، وكأن (مصنف) هذه السيرة، قد استثمر مختلف المعجائب العربية المتداولة، ونظمها، ووظفها في هذه السيرة. ومن ثم، فلا غرابة أن نجد كثيراً من المعجائب موجودة، بشكل أو بآخر، ومحويرات طفيفة أحياناً، وكبيرة أحياناً أخرى، في مختلف المصنفات العربية القديمة التي الذي يجعل سيرة سيف بن ذي يزن، تحقق نقلاً نسبياً كبيراً مع النص الثقافي العربي، بمختلف تجلياته وبنائه.

٢ - إن مختلف هذه المعجائب، جاءت في قالب سردي مثير وممتع ومكامل (له بداية ونهاية)، وهي - بهذا - تختلف عن باقي المصنفات التي تقدم المعجائب بصورة تقريرية، أو في محكيات قصيرة ومتفرقة.

٣ - ما ينظم هذه المعجائب في سيرة سيف بن ذي يزن، ويعتد الميزتين السابقتين، ما نجده كاملاً في طبيعة النص ويظهر في أن محاً، فسيرة سيف بن ذي يزن تنقلنا إلى حقبة سابقة على الإسلام (التباعد الزمني)، ويظهرنا في فضاء واسع جداً (التباعد الفضائي)، وهذان التباعدان يحققان أساساً مركزياً لتولد المعجائب وتولدها، بعيداً عن أية مراقبة دينية أو معرفية أو علمية. ويبرز هذا، بصورة أكثر وضوحاً، على صعيد البطل (سيف بن ذي يزن) كما تقدمه لنا السيرة، فهو:

أ - من حمير، وأصول حمير من الجن (كما نقل السيرة نفسها).

ب - سيف يحب المعجائب، ويحب معابقتها، وعنده نهم شديد، وفعنول طقولي، للتعرف على الأشياء؛ بهدف أن يعرف بنفسه، وبخية للتحقق، ليجكي لرجاله ما رأى.

ج - يحارب المعجائب، ما دامت له مهمة عليه أن يزيدها، على نحو ما تقدمه السيرة.

- ٢ -

تقوم بنية الكتاب، إذن، على استخراج المعجائب باعتبارها مواد شبه مستقلة، وحاول المصنف - جهد الإمكان - أن يعقد روابط بين بعض هذه المواد، وقام بترتيبها بنظام الألفبائي، بعد أن وزعها على خمسة قطاعات رئيسية:

١ - قصائد.

٢ - شخصيات.

٣ - أدوات.

٤ - أفعال/ عادات.

٥ - نباتات.

وقد حافظ مصنف المادة على الروح الأصلية للنص، لكنه تصرف، بما يقتضيه المقام، لجعل هذه المعجائب المقدمة عبارة عن مواد متفرقة، لكل منها بنيتها الخاصة، لها بداية ونهاية، مادامت جميعها مقطعة من سياق نصي. ولأهمية هذه المادة الموزعة، فإننا نقدمها إلى القارئ بالترتيب نفسه الذي قدمه الدكتور يقطين:

١ - قصائد

- أ -

● أرضى مصر.

● أرض السحرة.

● أرض السخر واليهي.

● الأرض الغواصة.

● الأرض المسحورة.

● الأهرام.

● أسوان.

● أسيرط.

- ب -

● بلر إخموم.

● بلر عاقلة وإخموم.

● البلر المعطلة.

- الباطنية.
- البركة المطلسة.
- بركة المغناطيس.
- بستان الحكماء.
- البستان المرصود.
- البستان للموعود.
- ج -
- الجبل الدوار.
- جبل الطيفور.
- جبل المغناطيس.
- جزائر واق واق.
- جزيرة الجوهر والبحر الأخضر.
- جزيرة الكلبين.
- جزيرة الهوام.
- ح -
- العماد المجيب.
- س -
- سماء القراز.
- سماء نوت.
- هـ -
- صخرة الأنهار الأربعة.
- ط -
- الطريق الموعود.
- ع -
- العمود المرصود.
- عمود الدور.
- عين بلقيس.
- عين النوهان.
- عين الشفاء.
- عين اللور.
- غ -
- الغريصة.
- ف -
- فج النار وأرض السحرة.
- ق -
- قبر سام.
- قبة البلور.
- قبة كوش بن كنعان.
- القصر الشديد.
- قصر الهليجة.
- قلاع الصناب.
- قلعة الجبل.
- ك -
- الكعبة.
- كنز حوران.
- كنز الدهقان.
- كنز سليمان.
- كنز كوش بن كنعان.
- كنز لوط.
- كنز الهليجة.
- كنز هود.
- م -
- المدائن المطلسة.
- مدينة النبق.
- مدينة تحت البحر.
- مدينة الدجاج.
- مدينة الرجال.
- مدينة الرياض.
- المدينة المنورة.
- مدينة قيمر.

- مدينة الصالفة.
- مدينة النحاس.
- مدينة الدمام.
- مدينة النساء.
- مدينة نوت.
- مسيوط (أسيوط).
- منابع الأنهار الأربعة.
- ن -
- النيل.
- و -
- وادي الطودان.
- وادي الغيلان.
- ي -
- يارب.
- ٢ - شخصيات
- أ -
- إبليس.
- أبو النور الزينوني.
- إخميم الطالب.
- أرموش المخالف.
- الإله ياقوت.
- ب -
- برنوخ الساحر.
- البنات الملونات.
- ت -
- الكتين.
- ث -
- الثبان الأحمر والأسود.
- ج -
- الجان.
- الشيخ جياد.
- ح -
- الحصان ذو القرن.
- حمير.
- خ -
- الخضر (أبو العباس).
- الخواض ذو الرأسين.
- خيل البحر.
- د -
- دابة البحر (الهايشة).
- ر -
- الرهق الأسود.
- م -
- السرطان ذو العشرة ألوان.
- سطوح.
- سمكة الجذع.
- السميدع.
- السيسان (الحكيم).
- ش -
- شراشور ذو الصبغة رؤوس.
- الشمردل.
- ط -
- الطائر الناطق.
- ع -
- العاطب.
- الشيخ عبد السلام.
- عرب البقرة.
- عقاشة بن عيروض.
- العماليق عبدة الخروف.
- عنفرة الشبقة.
- غ -
- الغيلان (وادي الغيلان).

● الخاتم المطلم والأرض الفواصة.  
● الخزنة ذات الأوجه السبعة.  
- د -  
● دهن السمدل.  
● الديك ذو الريش القاتل.  
- ذ -  
● ذخائر الرهقان.  
● ذخائر يادروس.  
- ز -  
● الزمردة الخضراء.  
- س -  
● السوط المطلم.  
● سيف آصف بن برخيا.  
● سيف رومان.  
● السيف المرصود.  
● سيف سام.  
- هـ -  
● صخرة عرن بن عنق.  
● صندوق الصور.  
● صندوق العجائب.  
- ط -  
● طاسة الانقلاب.  
- ع -  
● عتلة يافث بن نوح.  
- ف -  
● الفاكة المسحورة.  
- ق -  
● القذح السحري.  
● قلنسة الاختفاء.  
- ك -  
● كتاب النيل.

- ف -  
● فارس كور وفرة.  
● فرطوس العويس.  
- ق -  
● القافض بن المحيط.  
- ك -  
● كتكوت أبو حربة.  
● الكتبيون (جزيرة الكتبيين).  
- م -  
● المختطف.  
- هـ -  
● هاروت وماروت.  
● هبل.  
● الهمازين - القفازين.  
٣ - أدوات  
- ب -  
● برق البرقوق للياقوتى.  
- ت -  
● تخت الرمل.  
- ث -  
● ثوب الريش.  
- ج -  
● الجلود المانية.  
- ح -  
● حجاب الاختفاء.  
● الحصان الخشبى.  
● الحصان المرصود.  
● الحمارة المرصودة.  
- غ -  
● الخاتم السحري.  
● الخاتم المطلم.



- ل -

● لوح الخريقان.

● لوح الزمرد.

● لوح عبروض.

- م -

● مرآة الانقلاب.

● مرآة الثلج.

● مرآة الهندوان.

● مركب سليمان.

● للمعدن المسحور.

● منطقة الجلد المذبوغ.

٤ - أفعال / عادات

- أ -

● أبواب السحر.

● إجراء أنهار الشام السبعة.

● إجراء النيل.

● الإذابة بالماء.

- ح -

● الحرب بين السحرة.

● الحروف الناطقة.

● حكاية الدمرياط.

● حكاية سعدون.

● حكاية سيف.

● حكاية مسابق.

- د -

● الدعاء.

- ز -

● الزواج المجيب.

- هـ -

● صحبة الإنس والجن.

- ض -

● ضيافة الدهقان.

● ضيافة الهدهاد.

- ع -

● عرب البقر.

● عبادة البحر.

● عبدة الخروف.

- ق -

● قطع الجنادل.

- ك -

● كراهية الغريب.

- م -

● ملاعب الهدهاد.

- ن -

● نغمات الزهاوى.

- و -

● وليمة المعالقة.

- هـ -

● هدم الكعبة.

٥ - نباتات

- ت -

● للتفاحة ذات السبع ألوان.

- ج -

● الجزر الهندى العجيب.

- ش -

● الشجرة العظيمة.

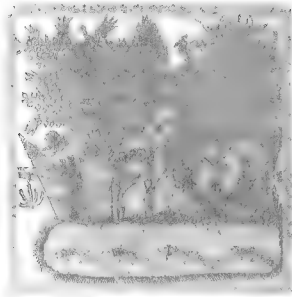
- غ -

● غذاء المطيح.

- ف -

● الفاكهة الأعمية.

● الفاكهة المسجورة.



يفضل الدكتور يقطين استخدام مصطلح «المجانب»، دلالة على هذه المراد والناصر المصنفة، عن استخدام المصطلحات الأخرى السائدة: الفانتاسيك - الوهم - الغريب - الخارق. يفضل «المجانب» و«المجانبى» بمعنى شامل، يتسع لكل ما يحدث «المجيرة» في ذهن البطل، أو المتلقى، ويحملها المعنى الذى يمكن استنتاجه من خلال الاستعمال العربى، فضلاً عن أن هذا المعنى العام (للمجانب) يستوعب مفاهيم خاصة، يمكن تحديدها من خلال قراءة عريضة لهذه المجانب، من حيث بنيتها ووظيفتها. ورغم دقة للتصنيف والترتيب التى حققها الدكتور يقطين فى عمله، إلا أن ثمة عناصر كثيرة غابت عنه، سنذكرها فى النهاية، ضمن الملاحظات الأخرى.

- ٣ -

المادة المصنفة فى هذا الكتاب، فضلاً عن الأجزاء التى أمكننا الإطلاع عليها من سيرة الملك سيف، نذكرنا بما كتبه الدكتور عبد الحميد يونس - رحمه الله - فى كتابه «الحكاية الشعبية»، منذ ثلاثين عاماً، وكذلك ما سجله الأستاذ فاروق خورشيد فى كتابه «أضواء على السير الشعبية»، منذ أكثر من ثلاثين عاماً.

يقول الدكتور يونس: إن مؤرخى سيرة الملك سيف بن ذى وزن استخلصوا بعض التفران التى تخرج تكاملها فى القرن التاسع الهجرى؛ ذلك أن ملك الأبحاش، الذى كانه «سيف بن ذى وزن» طوال السيرة، يسمى «سيف أرعد»، وهو يطابق اسم الملك الحيشى «سيف أرعد» الذى حكم الحبشة، بالفعل من ١٣٤٤ إلى ١٣٧٢ هجرى<sup>(٥)</sup>.

ويكاد يجمع الباحثون على أن هذه السيرة قد تكاملت فى الديار المصرية بصفة عامة، والقاهرة بصفة خاصة، وهذا من الرضوح بمكان، إذاً حالداً أسماء الأشخاص والأماكن التى تخر بها السيرة<sup>(٦)</sup>، بل إن بعضها يدل على معرفة سابقة، ودقيقة، بخطط مصر، ولابتنض هذه الحقيقة ورود أسماء مأخوذة من دمشق وأرباضها فى السيرة. ويضيف الدكتور يونس أن مادة السيرة، على كثرتها وتنوعها، تكاد تقطع بأن مصر هى التى عملت على تجميعها، وإحكام سياتها، وتكامل صورتها، وهذا التاريخ القصصى الشجى قد استوحى، من غير شك، المعتقدات الشعبية فى عالم السحر والجان والخوارق، وغلبة هذا العالم على أحداث سيرة «سيف بن ذى وزن»، جعل الدارسين يحتفلون بالعادة التى لها جذور إفريقية. ويشير الدكتور يونس إلى أننا نجد فى هذه السيرة متفرقات تلفت النظر، مثل التصوير القصصى لشاة المدن المشهورة والمواضع

والبنى والهياكل، إلى جانب الاسترسال فى تصوير الرحلات الكثيرة والمغامرات المتعددة التى قام بها سيف بن ذى وزن وولده وفرسانه وأعوانه فى عالم الجن. ولم يكف الشعب، الذى أبدع السيرة، باستخارة الخيال فى التصوير والقصص، ولكنه غالى فى ذلك، بعد أن أحس بأن ما رواه من الخوارق والمجانب لم يعد يؤثر فى النفوس فلجأ إلى عالم السحر. وتمتاز هذه السيرة بكثرة ما ورد فيها من الأدوات الخارقة والكنوز المجهبة التى تتبع لمن يحصل عليها سلطاناً لا حد له على عالم الجن. كما استغرق السحر جانباً لا يستهان به من هذه السيرة، حتى أن بعض الباحثين يقول إن عالم الجن والسحر يستغرق ما يقرب من نصف هذه السيرة على صخامتها.

ويقدم الدكتور يونس نموذجاً للجهد الذى بذله القصاص؛ لى يربط بين العناصر المتفرقة التى تألفت منها السيرة. ومن الروابط التى لها سمة فنية؛ تلك العلاقة التى أنشأها القصاص الشعبي بين شامة ابنة الملك أفراس، ومغامرة سيف بن ذى وزن، فى الكشف عن منابع الأنهار العالمية العظيمة بصفة عامة، وعن منبع نهر النيل بصفة خاصة، والعمل على توجيه مجرى النهر الأخر إلى مصر؛ لى يستقر على النحو المعروف، ومن الطبيعي أن تتبدد الحواجز بين الواقع والخيال، بين الممكن والمستحيل، بين المعقول والخرافى، فى تصوير هذه المغامرة، وليس أدل على أسلوب السير الشعبية من إيراد هذا المشهد الرائع الذى انتهى بسيف إلى ركوب الأهوال للحصول على كتاب النيل، حتى يجعله مهراً للأميرة شامة. «قال الراوى: وإن هذا الكتاب هو معبود أهل مدينة قيمر، ولم

سيف بن ذي يزن. أما الفصل الخاص بسيرة الملك سيف بن ذي يزن، في كتاب الأستاذ فاروق خورشيد، فيركز - بصورة رئيسية - على إبراز الدلالة التاريخية لهذه السيرة، التي اكتملت، وراجت، في عصر المعاليك، وهو العصر الذي شهد تجدد الحياة التقليدية بين الحبيشة والعرب، وبرز أن مصنفى سير الملك سيف قد أجروا الأحداث في زمان بعيد جداً، سبق الأديان الثلاثة، إلا أنه من الواضح أنها انعكاس للأحداث التاريخية التي جرت في عصر المعاليك بين مصر والحبيشة، والتي أسفر فيها العدا، ووصل الأمر إلى الاشتباك المسلح (٧).

ويؤكد الأستاذ خورشيد، في النهاية، أن سيرة سيف بن ذي يزن تعد سيرة مغتربة بذاتها بين باقي السير، من ناحية التشكيل الفني، وطريقة رسم الأحداث، وطريقة رسم شخصية البطل؛ فهي أحفلها بالفوارق، وأكثرها جموحاً في الخيال في تصوير المجهول، وتصوره في (علاج روائي؟) جذاب، مع عدم إهمالها لرسم صورة البطل المحارب بالسيف الذي استهوى خيال القاصيين في غيرها من القصص، ولعلها السيرة الوحيدة التي نشهد فيها حروباً لا بالسيف، بل بالذكاء والحيلة، وحسب، ولكن بطوم الأقدام والحكمة والسحر أيضاً، فهي أقرب إلى الخرافات الطمعية التي تناول أن تسبق بخيال الإنسان علمه وتجاريه في استكناه المجهول، وتصوير الجوانب الخفية من العالم، وهي - بهذا - نص فريد في باب، بالنسبة إلى السيرة الشعبية، بل بالنسبة إلى الأدب العربي بعمامة (٨).

- ٤ -

ثمة ملاحظات سريعة حول عمل الدكتور سعيد يقطين في هذا الكتاب، وحول مجمل مشروعه في درس ذخائر التراث العربي بمسقة عامة، نقدمها من باب الاعتزاز بجهد، ومحاولة للمشاركة في إثرائه وتفعيله، إن أمكن:

١ - اعتمد الدكتور يقطين، في تصنيفه للمواد المجانبية والأسطورية في سيرة سيف بن ذي يزن، على إحدى الطبقات المصرية (سيرة سيف بن ذي يزن، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني، للقاهرة، ١٣٩١هـ)، دون الاتصال بالطبقات الأخرى، التي تمكن من تشكيل نص متكامل، يمد بعضه ثغرات بعضه الآخر، وهو المسك الذي انتهجه الدكتور يقطين نفسه في قراءته النصية لسيرة بني هلال، والتي اعتمد فيها على الطبقات الشامية، والمصرية، واللبنانية. ويمكن لنا أن نذكر، من الطبقات الأخرى لسيرة الملك سيف:

يعرفوا لهم محبوباً سواه، واعتقادهم أنه هو الذي يجلب لهم النيل، ويجري المياه، ويوزعون زرعهم على الأرض، والماء يسقيه، فمن ذلك يعتقدون أن هذا هو المعبود عندهم، وكلما يستهل الهلال، يخطون عليه، ويسجدون قدامه دون رب الأرباب، الملك التواب، الذي أنزل القطار من الغمام والسحاب، وخلق آدم من تراب، وذلك للكتاب موضوع في صندوق من خشب الأبدوس الأسود، ومصنوع عليه بصفائح الذهب الأحمر، والصندوق موضوع في تابوت من خشب الساج، ومصنوع بصفائح فضة، وموضوع عليه مقام من الخشب، وعليه ستارة من الحرير الملون، ومبلى عليه قبة محكمة من حجر الرخام الأبيض، وبابها من الحديد الصينى، وأقفالها من الحديد البولاذ، ومفاتيح تلك الأقفال عند الملك فمرون، لأمان عليها أحد غيره، ولا يفتح القبة أحد سواه. وكلما يستهل الهلال، تحضر أكابر البلد جميعاً، والوزراء مع الأمراء والتواب والحجاب، وكل من كان له طرف في المملكة، فإنه يحضر ذلك اليوم مع الملك، ويفتح باب القبة، ويفتح بعده باب التابوت، وبعد يطلع الصندوق، ويفتحة، وينظر إلى الكتاب، ويسجد له دون رب الأرباب، فإذا فعل ذلك، ورأه أرباب دولته، سجد، واعتدماً يطمون أنه سجد لذلك الكتاب، فيسجد أرباب الدولة جميعاً، اتباعاً لسجد الملك، وكذلك الأمراء والوزراء يسجدون، فنظروا رعابا سجدتهم، فيسجدون تبعاً لهم، هذا اعتقادهم.....

ولا يفتخ خيال القصاص عند هذا الحد؛ ذلك لأنه لا يكاد يخرج من مشهد خارق، حتى يدخل بالمستمعين في مشهد يجاوز كل معقول. وسيف لا يصل إلى بغيته دفعة واحدة، وهو ملهاً قباب قوسين أو أدنى، ولكنه يطوف بين الفرائب والمجانب بصحبة «عاقصة» أخيه في الرضاغ. وفي هذه الجولة، يظهر بأدوات سحرية مثل تلكسة الحكم أفلاطون التي يخفي لا يبعها عن أعين الإنس والجن، وخاتم «عبرخان» وهو خاتم جوهر مطلسم، يختلف عن خاتم سليمان في أنه يقوم بالحرب والطمان بالنيابة عن صاحبه، ويحصل سيف بن ذي يزن، أخيراً، على كتاب النيل، ولكن الخيال الشعبي لا يجعل من هذا الظفر خدام رحلة أو نهاية قصة، إلا أنه يستمر في إيراد العوائق التي لابد من تذليلها بالشجاعة والحيلة والسحر.

هكذا، قام أساتذنا الدكتور عبد الحميد يونس بمقاربة هذا العالم الذي يكنه السحر، وتكسر فيه الفوارق والطمس، وتسهم في صياغة أحداثه حشود من الجن، ومن الإنس، ومن الأعمال المعجبة، وهو السداح الذي هيم تماماً على سيرة الملك

أ - سيرة سيف بن ذي يزن، رواية أبو المعالي، مطبعة شرف، القاهرة، ١٣٠٣هـ.

ب - \_\_\_\_\_، مطبعة الشيخ عثمان عبدالرازق، القاهرة ١٣٠٥هـ.

ج - \_\_\_\_\_، مطبعة بولاق، ١٢٩٤هـ.

د - سيرة فارس اليمن ومبيد أهل الكفر والسنن الأمير سيف بن ذي يزن، رواية أبو المعالي، المطبعة الخيرية، القاهرة، (١١٣٠هـ - ٩١).

٢ - برغم دقة التصنيف والترتيب التي التزمها الدكتور قطين، إلا أن عناصر كثيرة غابت، وهي تنتمي إلى المصادر الأربعة التي حددتها، ففي محور الشخصيات، لم يسجل شخصية الغزالة التي لعبت دوراً مهماً في حياة البطل، باعتبارها الأم البديلة عن أمه الحقيقية التي كانت تكرهه، وتبحث له عن المنهالك، وتحاول - دائماً - قتله وإزاحته عن طريقها، فعندما ترمى الأم طفلها في القلاة لتقتله الوحوش، صادفته غزالة سرق الصياد طفلها وهي ترضعه؛ إذ فرت عند قدوم الصياد، وحين ترى الطفل يبكي من الجوع، تتقدم منه بحذر، ثم بحركة غريزية تطويه صرعها في فمه الذي ينطبق عليه في شراها، وهو يرضع من لبنها في نهم (١٠). من جانب آخر، وضع الدكتور قطين محوراً خاصاً بالنباتات، بينما أدرج الشخصيات الحيوانية في باب الشخصيات الذي ضم الإنس والجن والطيور والحيوانات، وتصور أنه كان من الأحرى تخصيص أبواب خاصة لكل من هذه الأنواع، ولا سيما أن السيرة تكثف بالعناصر التي تنتمي إليها (أي إلى هذه الأنواع).

٣ - يذكر الدكتور قطين، في مقدمته، أنه حافظ على الروح الأصلية للنص، لكنه تصرف، بما يقتضيه المقام، لجعل هذه العجائب المقدمة عبارة عن مواد لكل منها بنيتها الخاصة، ولها بداية ونهاية. لكننا لم نلجع علامات نصية للمناطق التي تم التدخل فيها، وهي مسألة ضرورية على مستوى الدقة في التوثيق.

٤ - يشير الدكتور قطين إلى أن للغاية الأسمى لهذا العمل يمكن تبويبها، واستنتاجها، من خلال البحث الرصين، الذي سبقته من بعد، وهي للغاية التي نطال الإنسان العربي في كينونته، وتاريخه، ورويته للعالم، وتمثلاته الذهنية الكائنة والممكنة والمستقبلية. وهو تصور منهجي يعقد صلة وثيقة بين النص وتاريخه وحضوره الفاعل في الثقافة الحية، برغم أن

سيرة الملك سيف بن ذي يزن تحال إلى التراث، ولا تنتمي إلى دائرة المأثور، بعد أن تم تدوينها وانقطاعها عن الرواية الشفاهية، وهي - هذا - أقرب إلى الدراسات البيئية (النصية) التي تركز على الداخل دون ربط بما هو خارج النص. والمشكل، أن هذا الطرح المنهجي مضاد للطرح الذي قدمه الدكتور قطين في مشروعه لقراءة سيرة بني هلال، وهي السيرة الشعبية الوحيدة - تقريباً - التي ما زالت رواياتها الشفاهية تتمتع بحيوية فائقة؛ إذ يقول: «تعرضت باحث السيرة للشجوة عموماً، وسيرة بني هلال على نحو خاص، صعوبة تشكيل النص الكامل للمونوجي، وذلك لكثرة الروايات وتضاريفها في مواطن عديدة (٢) من بناء السيرة. هذا علاوة على كون السيرة الأصلية المتكاملة، كما هو الشأن بالنسبة لباقي السير، ما يزال مخطوطة، والنصوص المتداولة الآن، والتي يندرسها الباحثون مشحونة بالأخطاء والتحريفات. هذه الصعوبات النصية وجبة فحلاً، ويمكننا - مع ذلك - أن نشغل بالنصوص المطبوعة، ونسعى من ورثه (٢) إلى العمل على تشكيل النص الأقرب إلى النص المونوجي في انتظار ظهور هذا النص المرتجى. وباعتماد النصوص المطبوعة في القاهرة، ودمشق، وبغداد، يمكننا صناعة النص الذي يمكننا تناوله، باعتباره نصاً له خصوصيته. لكن مشكلة النص ليست هي المشكلة الأساسية؛ لأن مشكلة القراءة واردة بصورة كبرى. ويظهر لي أن للنصوص التي اشتمل بها حول سيرة بني هلال، هي التي اشتمل بها شوقي عبدالحميد وعبدالحاميد بونس وسواهما، لكن مختلف هذه القراءات، رغم جدية بعضها، ظلت تدور حول المطابقة التاريخية؛ للنص بصورة أو بأخرى. لذلك، نقترح قراءة جديدة؛ لأنها تروم البحث في خصوصية هذه السيرة من الناحية الداخلية للنص، وذلك بغية ملازمة تقنيات الحكائية والسردية، مع النظر في مختلف البنات والوظائف التي تضمن امتساكها وإنسجامها، وشكلنا من الكشف عن دلالاتها وأبعادها، بعيداً عن أي إسقاط خارجي، أو أي ربط أي بمرجعية تاريخية، أو واقعية» (١١).

تصور أن هذا التركيز الشديد على النص الواحد المكتوب المطبوع، وأن هذا الهاجس الدائم بالبحث عن «الأصل» أو «النسخة الأم» أو «النص الأمثل»، هما إشكالات أساسيان من إشكالات الباحثين الذين يعتمدون البيئية منهجاً لدراسة النص الشعبي متعدد النسخ والروايات، أو النص الشعبي المروي شفاهاً، والمطبوع في الوقت نفسه. وفي تصورنا كذلك، أن الأدب الشعبي الشفاهي، بمختلف نصوصه، يستعصي على مختلف المناهج البيئية والشكلانية القائمة على التحليلات

النصبة التي حيمت نفسها في نطاق العلاقات البدوية الداخلية للأثر الأدبي، وتلك هي المعضلة التي طرحها مفهوم «النص» الواقع تحت مظلة الأدوات المنهجية الملبقة عن سلطة الكتابة، دون النظر إلى الكتابة بوصفها وسيلة من جملة وسائل أخرى، يمكن أن يثبت عن طريقها المعنى. وللثقافة الشعبية، هي الثقافة التي تنسج أدبياتها بالمنطوق قبل المكتوب<sup>(١٢)</sup>، وهي الثقافة التي تملكن بالشاعر والمشد والراوى والجمهور المستقبلي<sup>(١٣)</sup>. ومن ثم، فنحن إزاء عملية أدائية جماعية تنطوي على أطراف متعددة تساهم في تجسيدها، والنص الشفاهي يمي سياقه الاجتماعي/ التاريخي، ويظهر رؤيته انتماءً مع حساسية جماعته الجمالية والفكرية والاجتماعية<sup>(١٤)</sup>.

على أننا لا يمكن أن نذكر فضل التجارب الطمعية البدوية في تحليل بديعة للقص الشعبي، وفهم أنماطه (المنهج السورفولوجي لدراسة الحكاية الخرافية، والتحليل البدوي لألف ليلة وليلة، على سبيل المثال)، بيد أن إغفالها - فيما يتعلق بطناصر العملية الفنية للسيرة الشفاهية أو المدونة - للجانب الخاص بشفاهية للنص، وتمديد رواياته، يقودها - غالباً - إلى طمس الفروق بين السور، أو بين الروايات المتعددة للسيرة الواحدة<sup>(١٥)</sup>.

نأمل أن يكتمل هذا المشروع الطمعي لتصنيف المادة الفولكلورية في التراث الشعبي العربي المدون، وأن يتسع الإسهام فيه بجهود باحثين آخرين.

## الهوامش

١. د. سعيد قطيطن، ذخيرة المعانيب العربية: سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي الجامعي، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ٢٥٧ صفحة من القطع الكبير.

(١) انظر:

أ. د. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ٢٠٠، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٨، ص ٦١.

ب. د. خطري عرابي أبو ليلة، أثر الثقافة المصرية في سيرة الملك سيف بن ذي يزن، بحث مقدم إلى المؤتمر الأنثروبولوجي الأول (أنثروبولوجيا مصر)، كلية الآداب (بني سويف/ القاهرة)، ٤ - ٨ ديسمبر ١٩٩٥.

(٢) د. سعيد قطيطن، سيرة بلي هلال: مدخل إلى قرامة جديدة، مجلة نزوى (مسقط)، العدد الثالث، يونيو ١٩٩٥، ص ٧٨.

(٣) انظر: د. إبراهيم أحمد شعلان، ببليوجرافيا التراث الشعبي، مجلة الفنون الشعبية من العدد ٤٥ إلى العدد ٥٠.

(٤) د. عبد الحميد يونس، مرجع سبق ذكره، ص ٦١ - ٦٥.

(٥) أ. فاروق خورشيد، أضواء على السور الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ١٠١، ١٩٦٤، ص ١٦٣.

(٦) تختلف، هذا، مع أساذنا الجليل، لأن القرائن تشير إلى اتصال سيرة الملك سيف بن ذي يزن بالمناطق الجنوبية أكثر من اتصالها بالقاهرة، وإذا حللنا أسماء الأشخاص والأماكن التي تذكر بها هذه السيرة، سنؤكد من تركيزها على منطقة الصعيد بصفتها خاصة، والجنوب عموماً، بينما لا توجد إشارات واضحة دالة على اكتمال السيرة في القاهرة، أو غيرها من الوجه البحري.

(٧) أ. فاروق خورشيد، مرجع سبق ذكره، ص ١٦٣.

(٨) المرجع السابق، ص ١٨٣، ١٨٤.

- (٩) د. إبراهيم أحمد شعلان، مرجع سبق ذكره.
- (١٠) أ. فاروق خورشيد، السجوب: العاقل المجنون ودراسات أخرى، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٧١٢، ص ١٧٤ - ١٧٧.
- (١١) د. سعيد بطلين، سيرة بني هلال، ص ٧٨.
- (١٢) حول شفاهية الثقافة العربية، انظر: د. أحمد على مرسى (ترجمة ودراسة)، يان فانسينا، المأثورات الشفاهية: دراسة في المنهجية التاريخية، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١، ص ٦١.
- (١٣) د. عبد الحميد بورايو، تحليل خطاب الحكاية الشعبية، مجلة دراسات عربية، العددان ١، ٢، نوفمبر/ديسمبر ١٩٩٥، ص ٩٠، ٩١.
- أ. عبدالحميد حواس، مدارس رواية السيرة الهلالية في مصر، بحث منشور ضمن أعمال الندوة العالمية الأولى حول السيرة الهلالية (العمامات/تونس، ١٩٨٠)، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٠.
- (١٤) د. محمد حافظ دياب، السيرة الشعبية: إبداعية الأداء، ضمن كتاب الإبداع في المجتمع العربي، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، الطبعة الأولى، الرباط ١٩٩٣، ص ١٧٧.
- (١٥) د. عبد الحميد زبيب، الفصحى في لغة السيرة الهلالية، مجلة المأثورات الشعبية (الدوحة)، السنة ٣، العدد ١١، يوليو ١٩٨٨.

# مقابر بنى حسن

عرض: شمس الدين موسى

يمثل ما سجل الإنسان هواجسه ومفردات حياته فى الفنون المختلفة؛ تعبيرية أو تشكيلية أو شعبية، تجد أنه سبق ذلك إلى تسجيل تاريخه عبر الآثار المختلفة التى تركها، والتي تمثلت فى شكل العمارة سواء كانت العمارة تتمثل فى المباني التى طواها النسيان، أو المعابد المختلفة ذات الجلال والهيبة الروحية، أو فى المقابر التى خصها المصرى القديم باهتمام خاص؛ حيث عقائد المصريين القدماء رأت فى الموت مرحلة ما نحو الحياة والخلود، ومن ثم وجدنا ذلك الاهتمام الخاص بتصوير وتسجيل كل مناحى الحياة على جدران تلك المقابر المختلفة التى وصلت أوجها فى شكل الأهرامات الضخمة، التى خص بها ملوك الفراعة الكبار أنفسهم فى مراحل ازدهار الدولة الفرعونية، وحتى مقابر صفار الموظفين والمسئولين وعامة الشعب بحسب وضعهم الاجتماعى والنوquلى من الفرعون وحتى أقل مسئول فى الدولة.

وولصفاً لنا الكثير عن الحياة وجوانبها المختلفة فى تلك المناظر الجدارية، التى فككت بخطوطها وألوانها أسرار الحياة لدى المصريين القدماء.

والؤكد أن سيد القماش جاء فى تلك الدراسة التى يمكن أن نمنعها لأول وهلة ضمن أبحاث دراسات الآثار باعتباره باحثاً له طبيعة خاصة؛ إذ تشابهت فى رؤية نظرة الباحث مع نظرة الفنان التشكلى، مما جعله يقدم للقارئ نوعاً من القراءة التحليلية والوصفية لجداريات تلك المقابر التى وصل عددها إلى تسع وثلاثين مقبرة؛ فكان وصفه يتناول جداريات تلك المقابر من زواياها المختلفة.

وذلك هو ما على الباحث والفنان د. سيد القماش بتفصيله وتوضيحه فى دراسته بعنوان «التصوير الجدارى فى مقابر بنى حسن» وهى لمقابر التى اكتشفت فى محافظة الدقيا، ولتى نحتها المصريون فى الجبل للفرى منذ آلاف السنين، حتى فك علماء الآثار أسرارها وعرفنا عنها وعن أصحابها الكثير.

وليس غريباً أن يشغل مثل سيد القماش تلك الآثار من الناحية الفنية بالدرجة الأولى بوصفه فناناً تشكلياً، ثم بها بوجه عام بوصفه محققاً ومجمعاً لمشرات التفاصيل وتقديهما عبر كتابه سالف الذكر، كى يبين الدور الحيوى الذى لعبه الفنان المصرى عبر ما سجله على جدران تلك المقابر حاكياً

لما حوته من مغرلات الحياة... مثل عملية تدريب الجنود على الصارعة والرياضة، خاصة وفكرة الدولة الوسطى كانت تذخر بالحروب والفتن، فضلاً عما حوته من موضوعات مطروقة وعادية وما جعل رسمها خالدة.

### «النواحي الفنية التي حددها الباحث،

ويخلص الباحث الخصوصية الفنية في جداريات بنى حسن في قوله:

«إنه كان المعروف سابقاً أن الفنان المصري عندما يريد التعبير عن مستويات عدة فإنه يفصل بينها بعدة خطوط تمثل خط الأرض في وضع متواز أفقي؛ ولكن في بنى حسن نجده قد اتخذ من كل منظر مستوى مستقلاً عن المنظر الآخر ويخرج عن البعد الثالث للمنظر نفسه. ولقد أكد الفنان على القيم الجمالية المتعارف عليها في الفن المصري القديم، من تحديد مسار العين سواء في الخط الأفقي أو الرأسى، بوضع مجموعة العناصر على خط واحد يجمعها، والذي بدأ مع الأسرة الثالثة...»

ومن هذا، يلاحظ المتابع أن الباحث استطاع أن يربط للتجديد والتطورات التي طرأت على أساليب الفن المصري القديم، وهي التغيرات التي رشت بها جداريات بنى حسن. ولقد استند الباحث في هذا على آراء علماء الآثار من ناحية، ولروايته الخاصة لتلك اللوحات من ناحية ثانية، مما يؤكد أن الفنان المصري كان قد سبق فنانى الحضارات الأخرى - مثل حضارة اليونان والرومان - بل إنه حتى بتصوير جوانب كثيرة من الحياة، مثل حركة الجنود حاملين أدوات القتال، كالحراب والفؤوس والأقواس، للدروع الكبيرة، التي يعمل كل واحد منها ثلاثة جنود، والقضبان التي يحملونها لفتح الشغرات في حصون وأبواب العدو، فضلاً عن الموضوعات اليومية الأخرى مثل الزراعة، والحرف وطرق ممارستها، مع الحفلات الموسيقية المصحوبة بالرقص، وال مناظر الدينية التي يقوم فيها الكهنة ببعض الطقوس، وبما التأنباغ يحملون الأطعمة التي يقدمونها باعتبارها نوعاً من القرابين.

وبإيجاز شديد، يرى الباحث أن العناصر الفنية الخاصة في مقابر بنى حسن تتمثل في:

- تصوير الأساطير القديمة.

- تصوير الطقوس الجنائزية.

- مشاهد الحياة اليومية.

والملاحظ أنه لم يتوقف عدد التحول الوصفي للجدارية موضع البحث، وإنما وصل في تحليله للألوان والخامات ونوع السطوح التي قام الفنان بجهولتها قبل أن يشرع في إعداد تصميمه الذي وصل إليها بعد عدة آلاف من السنين في تلك اللوحات الجدارية الباهرة. وإننى أرى معه بحق أن تلك الجداريات تمثل نوعاً من القيم الجمالية عالية الروعة في بقاياها وكما رسم الأجسام البشرية التي صاغها الفنان القديم بألوانها النافذة، مما يدل على حد قول د. فتحى أحمد - مدرسة فنية متقدمة في صناعة وتقديم الفن المصري القديم.

ويرى سيد القماش أن التصوير في الدولة الوسطى كان مستقلاً عن النش، مما أعطى للفنان حرية كاملة في الحركة، فكان تعبيره أكثر انطلاقاً من القيود اللدنية متجهاً نحو الحياة الاجتماعية وللشعبية، مما جعل تلك الجداريات تتميز بالحيوية والدقة في تسجيله ومحالته الطبيعية من بشر وحيوانات، وطيور. كما يرى - أيضاً - بعين الفنان ذلك النزوع إلى التحرر الذي أدى إلى أن أصبحت أجسام الإنسان أكثر رشاقة ودفقة، كما جاءت صور الحيوان والطيور أكثر تجارزاً في تفرغها على غيرها، مما ميز الدولة الوسطى، وذلك ما أظهرته جداريات بنى حسن؛ حيث صور الفنان رياضة الصيد والخروج إلى الصيد في الصحراء، وهي المشعة التي كانت سائدة ويقوم بممارستها صاحب المقبرة.

ومنذ البداية، يحدد الباحث جغرافية موقع المقابر التي توجد على البر الغربى لليل الدنيا في مواجهة قرية «أبر قرقاص» قبل مدينة المنيا بمسافة كيلو مترات، وتتمثل في سلسلة طويلة من المقابر تمتد لمسافة كيلو مترات على واجهة الهضاب الواقعة على شاطئ النيل. وتنقسم إلى مجموعتين. الأولى: شمال الدانية وترجع للأسرتين الثانية والثالثة، والمجموعة الثانية: في الجنوب وتخص الأسرة الخامسة. وتوجد المقابر - موضع دراسة الباحث - في منتصف المسافة لخط المقابر الطويل أمام قرية أبر قرقاص، وهي المقابر التي تخص الأسرتين الحادية عشر والثانية عشر لحكام المقاطعة السماة مقاطعة الغزال - بحسب التسمية القديمة... ويقول:

«إن تلك المقابر بنيت على أساس عقائدى قوى، وتمدنا الكتابات في اثنتى عشرة منها بأسماء الأشخاص الذين أقيمت المقابر من أجلهم. ومن هؤلاء ثمانية كانوا رؤساء وحكاماً عظاماً. وأثنان كانا أميرين، وواحد كان ابناً لأمر. وآخر كان كاتباً ملكياً...»

وتظهر أهمية الحراسة في مقابر بنى حسن بوصفها منياً لأدق التفاصيل التي تشي بالكثير من حضارة مصر القديمة،



وكانت تلك المقابر تشمل مقابر أممحات أو أميين للمقبرة رقم (٢) . وخدم حطب الثاني رقم (٣) وكان حاكماً لإقليم. وخدم حطب الثالث مقبرة رقم (٤) وهي المقبرة التي لم يتضح للباحث وجود أية رسوم بها تدل على المتعقدات أو الأساطير.

وباكت الثالث المقبرة رقم (١٠) .

لقد قام الكاتب بتقديم تحليل وصفي شامل للوحات على حوائط كل مقبرة، مع رسم فوتوغرافي مصغر يساعد القارئ على الوصول إلى فهم كل ما يقدمه الباحث، وهو ما أعلى للكتاب طابع البحث الأثري العام من ناحية من النواحي.

## «علاقة القيم الجمالية بين العمارة والتصوير الجداري» .

رعل الفصل الذي يحمل عنوان «العلاقة الجمالية بين العمارة والتصوير الجداري، يمثل أهم أجزاء الكتاب على الإخلاق من الناحية النظرية؛ حيث رأى الباحث - بعد دراسة تلك الجداريات أن ثمة علاقة دائمة وملازمة ومتنوعة بين العمارة والتصوير بعد عصر النهضة وقبله، حيث كان التصوير المصطح المجرى من البعد الثالث هو السائد، والذي يتعامل مع الجدار في حدود أبعاد السطح، وهو ما عرفته الحضارات القديمة. كما يرى أن التصوير الجداري طوال تاريخه ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالعمارة التي تتمثل في الأبنية الهيبة، ولقد نبعت تلك الهيبة في الغالب من الوظيفة الدينية للبناء مثلما حدث طوال التاريخ، أو من ارتباط المبني بحدث أو ذكرى قومية أقيم من أجلها، ويرجع ذلك في رأيه إلى المفهوم القديم للفن - إذ كان له تصور شامل يجمع بين العمارة والتصوير والنحت والفنون الصغرى في وحدة واحدة لخدمة المثل الأعلى الديني، كما يرى أن ذلك المفهوم يمثل سمة واضحة في التراث الإنساني منذ عصور الكهوف وحتى عصر النهضة ولا يمكن فيه للفصل بين الدين والمعمارة. أو بين الأعمال الجدارية والمعمارة، أو بينهم جميعاً. وصفات الصريحة والمهابة والوقار تمثل نوعاً من التركيب المتكامل من جميع هذه العناصر.

ويرصد الباحث التقدم الفني الذي جرى في مقابر بني حسن، وهو الذي يدل على التطور الذي أصاب الطراز الأصلي من حيث المكان والأروقة ذات الأعمدة، والزخارف ذات الأسقف المقبية التي تتركز على أنماط رباحية أو ثمانية، أو ذات ستة عشر ضلعاً، وهو ما انتشر بعد ذلك في الأسر المتعاقبة، خاصة الطراز المنحوت في الصخر.

ويؤلف الباحث، أيضاً، أمام الطريقة الفنية والهندسية التي انتهت في نحت القبور في الجبل، مع الخوف أمام المقبرة (٢٩)، وهي المقبرة التي أساء المعمارى القديم التقدير عند العمل فيها، مما جعلها تتوارى وسقطها بنهار، حيث كان للمعمارى يبدأ النحت في الواجهة الأمامية والرئيسية وعندما ينتهي العمل فيها يبدأ نحت أعمدة الزوايا، ثم الباب الرئيسي، ويترك دعلمات تعمل السقف بعد تفريغ فراغ المقبرة ذاتها، ثم ينشئ الأسطح والجدران غير المستوية ببطء من الجص ترسم عليها الأشكال وتلون بالألوان الصفارة .

جدير بالذكر أن اختيار الباحث وقع على عدد من المقابر تجاوزت العشرة لتكون مبدئاً تطبيقياً لدراسه بوصفها المقابر الكاملة، التي لم يتم تدميرها أو تخريبها، أو لأنها تمثل النموذج الذي يجسد النوع؛ لذا كانت محلاً للبحث الشامل والإجابة على السؤال الأساسي: كيف كان المعمارى بعد السطح المنحوت لتنفيذ مشروعه الفني فوق الجدار، حيث كانت السطوح كذلك منحوتة في الصخر، مما يجعلها تتطلب جهداً شاملاً لإخراج نقوش جميلة، ومن ثم كان لابد من وضع طبقة من الملاط فوق الجدار المراد تنفيذ المشروع الفني عليه، وحتى يكون السطح مستويًا بعد أن تزال خشولته نتيجة الحفر على الصخر. ويقدم الباحث شرحه لطريقة «التمبرا» . وهي الطريقة التي يقدم فيها الفنان بالرسم على الملاط، السطح المعد، خاصة في مقابر بني حسن، ذلك الرسم الذي يمثل نوعاً من الوسط بين النحت والرسم، حيث لم يستخدم التظليل، الذي تميزت به النقوش المصرية القديمة الفائرة والبارزة. كما يرى أن أسلوب «التمبرا» أدى إلى نهضة وإزدهار التصوير بدرجة عظيمة، كما استطاع بها الفنان أن يعبر عن ذاته وعن مجتمعه بكل التفاصيل.

وكما ابتكر الفنان القديم ما سمي بطريقة «التمبرا»، توصل الفنانون بعد ذلك إلى طريقة «الفرسك» التي استخدمت لتكبير الشكل، الذي يريد الفنان تصحيحه على الجدار، مع استخدام أسلوب التبخيش - أي التخريم - والذي بموجبه يقوم الفنان بعمل مكائيت للرسم الذي يريده على الورق، ويقسم إلى أقسام متساوية تنقل على الجدار باستخدام التخريم بإبرة معدنية رفيعة، تحدد خطوط للرسم الذي على الجدار بالألوان المطلوبة التي تميز الشكل عن لون الأرضية.

كما يستنتج الباحث عدم استخدام الفنان المصري القديم لهذه الطريقة لعدم وجود الورق؛ حيث لم يكن يوجد سوى ورق البودى المقدس. ويعتقد أن الفنان المصري القديم كان



والأخضر والأصفر مع التوقف أمام المواد اللاصقة والمذبذبة للون مثل الغراء والصمغ - وزلال البيض وشمع العسل - كما يدين كيف لتلك الوسائط من آثار على ثبات الألوان فوق الجداريات لآلاف السنين.

وفي النهاية، أرى أن البحث بطولان «التصوير الجداري في مقابر بني حسن» بما حواه من تحليل، مع المناظر الصحابية التي صورها الباحث فوتوغرافياً وضمها للكتاب، يعد بحثاً علمياً رفيعاً لتلك الجداريات التي فكتت من الأبدى العابقة مما أنثره البحث بكنوز من المعاني الفنية التي تشابكت مع علم الآثار بطريقة أو أخرى، مما جعل الدراسة تلعب دوراً مهماً في تصحيح الإحساس بالعمارة والتاريخ والأصالة النابعة من فهم ذلك التراث الفني العظيم لدى المعاصرين والأجيال القادمة مما أعطاهما أهميتها وخصوصيتها.

يرسم عملاً تخطيطاً ينقله على الجدار بمقياس رسم كبير بحسب مساحة الجدار باستخدام طريقة المربعات التي تستخدم حتى الآن ينقسم الصورة إلى مربعات متساوية. وبعد أن يقوم مساعدر الفنان بنقل الصورة مكبرة على الجدار يبدأ الفنان في تمسين خطوط التكوين باللون الأسود لتأخذ شكلها النهائي.

#### «الألوان المستخدمة»

ولا ينسى للباحث دراسة الألوان المستخدمة بوصفها من أهم عناصر العمل الفني فوق الجداريات. ورأى أن جميع الألوان المستخدمة كانت مستخرجة من البهية - سواء من ترابها أو من معادنها - بعد سحقها وإضافة الماء إليها مع المادة القروية التي كانت تؤدي إلى التصاق وثبات الألوان بسطوح الجداريات. كما يتوقف عدد الألوان المهمة ويرى أنها لا تخرج عن اللون الأسود، واللون الأبيض، واللون الأزرق،

# ببليوجرافيا التراث الشعبي قوائم الأدب الشعبي

في

مكتبتي دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨

(٧)

د. إبراهيم أحمد شعلان

## مخطوطات

- نسخة بقلم معناد ١٣٥٦ هـ. نقلت عن مخطوطة كتبت

٨٨٢ منها نسخة مصورة محفوظة بدار الكتب رقم ١٨٧٩

تاريخ في ٢٩٢ ص.

حديث حمامة الذهب وحديث الفرافيسون ابنة الملك.

- وهي قصة قديمة مروية عن كعب الأحبار ثم يليها

حديث الزراع المسموم حيث نطق للدي (ص) ثم حديث

الجمال مروى عن الإمام على بن أبي طالب ثم حديث الغزالة

وكلامها.

كتاب في أخبار العرب وأشعارهم وقصصهم .

- لم يعلم مؤلفه .

- نسخة بقلم مغربي .

- الموجود منه قطعة تبتدئ ببعض أخبار الرسول (ص) ثم

حكايات في أخبار العرب وأمرائهم وظرفائهم وقصصهم

تنتهي بقصة بلقيس .

- نسخة بقلم نسخ في ١٩ ورقة .

أخبار الزمان ومن إيادة الحداث وعجائب البلدان والفاخر

بالماء والعميران لأبي الحسن على بن الحسين بن على

المسعودي ٥٣٤٦

## مخطوطات

قصة يوسف الصديق عليه السلام.

- وهي منظومة رائية لم يعلم ناظمها.

- نسخة بقلم معناد ١١١٧ في ٢٤ ورقة.

\*\*\*

## مخطوطات

- قصة الملك أزابخت وولده والعشر وزراء وما صار لهم مع الملك.

- لم يعرف مؤلفها.

- نسخة بقلم معناد ككتبت بمدينة حلب ٧١٨١ من تاريخ آدم أبي البشر.

\*\*\*

## مخطوطات

قصة المعراج للسماة والآيات العظيمة الباهرة في معراج سيد أهل الدنيا والآخرة.

- محمد بن يوسف بن علي بن يوسف الصالحى الشامى ٩٤٢ هـ.

- نسخة بقلم معناد ١٠٩٢ هـ في ٢٢٨ ورقة.

\*\*\*

## مخطوطات

قصة فارس الأندوس وما وقع لابن الملك الفارسى صاحبها (كما جا في آخرها).

- لم يعلم مؤلفها.

- نسخة بقلم معناد ككتبت بمدينة حلب ٧١٨١ من تاريخ آدم أبي البشر.

\*\*\*

## مخطوطات

قصة سيدنا صالح عليه السلام مروية عن سيدنا عبد الله بن عباس رضى الله عنهما .

- نسخة بقلم معناد في ١١ ورقة.

\*\*\*

## مخطوطات

قصة السندباد البحرى والهندباد حمال في زمان خليفة بغداد هارون الرشيد.

- لم يعلم مؤلفها.

- نسخة بقلم معناد ككتبت بمدينة حلب ٧١٨١ من تاريخ آدم أبي البشر.

\*\*\*

## مخطوطات

قصة حى بن يقظان.

- أبو علي أحمد بن محمد بن يعقوب بن مسكويه ت ٤٢١ هـ.

- نسخة بقلم معناد ١٣٦٠ هـ.

\*\*\*

## مخطوطات

قصة الإسراء والمعراج الصغرى.

- نجم الدين محمد بن أحمد القيطى ت ٩٨١ هـ.

- نسخة بقلم معناد بدون تاريخ ومجدولة بمداد أحمر.

- نسخة ثانية بقلم معناد.

- نسخة ثالثة بقلم معناد.

\*\*\*

## شعر وزجل

### فهرس عام/ مطبوع

سلامة اللقن جميلة المغنية متيم الهشامية.

- شرح كرم البستانى العدد ٨ من سلسلة «قطوف الأغاني» إصدار مكتبة صادر بيروت ١٩٥٠ ص ١٤٩.

- نسخة كالمسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

ديوان مجنون ليلى - نظمته قيس بن الملوخ بن مزاحم العامرى صاحب ليلى بنت مهدي المعروفة بأُم مالك العامرية.

- جمع وترتيب أبو بكر الوالبى بتحقيق وشرح جلال الدين اللخاني.

- القاهرة - مطبعة الحلبي ١٣٥٨ هـ - ١٩٣٩ - ص ٩٢ .
- خمس نسخ كالسابقة .
- نسخة ط الأميرية ٧٢ ص .
- نسخة ط العجم ١٢٨٦ هـ - ٧١ ص .

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- ديران ابن عروس .
- أحمد بن عروس ت ٨٦٨ هـ .
- ضمن مجموعة - طبع حجر ١٨٨٠ ص ٨ .

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- جميل بثينة .
- جميل بن عبد الله بن معمر العذري .
- جمعه بشير يموت .
- المطبعة الوطنية ١٩٣٤ ص ٧٠ .
- نسخة كالسابقة .
- نسختان أخريان ضمن مجموعة .

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- جميل بثينة .
- شرح وتحقيق كرم البستاني .
- العدد ١٣ من سلسلة «قطوف الأغاني» التي تصدرها مكتبة صادر بيروت ١٩٥٢ ص ٢٠٧ .
- نسخة كالسابقة .

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- التهاني الشعبية بالأفراح المالكية .
- نظمه عيسى صبرى .
- القاهرة ص ٣١ .
- نسختان كالسابقة .

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- التحفة الصيداوية في الأشعار الهزلية وهي قصائد فكاهية .
- محمد نجيب مروه - صيدا ١٣٤٢ ص ٣٧ .

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- مجنون ليلى، المعروف بقبس بن الملوح العامري مع ابنة عمه ليلى العامرية .
- تصحيح ومراجعة إبراهيم صادق فوزى - القاهرة .
- دار المعارف ١٩٤٩ ص ٤٩ .
- نسختان كالسابقة .

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- مجنون ليلى، وهو قبس بن الملوح العامري .
- تصحيح أمير عباس .
- القاهرة ١٩٤٧ ص ٦٤ .

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- مجنون ليلى .
- نظمه أحمد شوقي .
- مطبعة دار الكتب ١٩٤٥ ص ١٦٠ .
- نسختان كالسابقة .
- نسختان أخريان طبع المطبعة المتقدمة ١٩٤٦ ص ١٦٠ .
- نسختان أخريان مطبعة مصر ١٩٣١ ص ١٨٢ .

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- مجنون بنى عامر .
- شرح وتحقيق كرم البستاني .
- العدد ٢ من سلسلة «قطوف الأغاني» - بيروت ١٩٥٠ ص ١٢٩ .
- نسخة كالسابقة .

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

قصصة قيس بن الملوح المعروف بمجنون ليلى - ديوانه  
وقصته.

- ضمن مجموعة - القاهرة ١٩٢٣ - ص ٥٥.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

الفكر السليم، مواريل بلدية.

- نظم عواض عبد الله العتدة.

- جمع وترتيب مصطفى إبراهيم.

- الحلقات ٢، ٣، ٥ فى ثلاث مجلدات - القاهرة، الحلقة  
الثانية طبع مطبعة الرياضة البدنية، الحلقة الثالثة طبع مطبعة  
الفتوح ١٩٤٤، الحلقة الخامسة طبع مطبعة الانطلاك ١٩٤٣.

- الحلقة الثانية من نسخة أخرى.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

حنين العشاق

- السيد سلامة بن حسن الراضى شيخ مشايخ الطريقة  
الحامدية للشاذلية الموجود الآن ١٣٤٥ هـ.

- وهى مجموعة قصائد وأدوار ومواريل فى الوعد  
والإرشاد.

- طبع مطبعة المعاهد بمصر.

- نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

منولوجات المنولوجست... زكريا حسن.

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة فى ١٦ ص.

- أرى نسخ أخرى كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

فكاهات جحا وأبى نواس.

نظمه محمد عبد المدم "أبو بليدة"،

- القاهرة - مطبعة أبو الهول ١٩٣٣ ص ٩٥.

- ست نسخ كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

عترة.

- أحمد شوقى.

- القاهرة ٩٤٨ هـ - ص ١٣٩.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

عتتر بن شداد.

- أحمد أبو خليل القبانى الدمشقى.

- القاهرة ١٣١٨ هـ - ص ٤٨.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

الناظم من الصادح والباغم.

- نظم أحمد بن أحمد بن إسماعيل الحارثى ت ١٣٠٨ هـ.

- وهى رسالة تشتمل على عيون من الحكم جردها للناظم  
من كتاب الصادح والباغم، الذى نظمها العلامة نظام الدين  
أبوليى محمد بن محمد المعروف بابن الهبارية فى ألفى بيت  
على أسلوب كليل، ومنمى، ألفردها المؤلف وزاد عليها أبياتاً  
وأشطاراً وألقافاً أبدلها من أخرى ووسمها بهذا الاسم.

- ضمن مجموعة بولاق ١٣٠٨ هـ.

- نسختان أخريين منه كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

ملية النفس فى أشعار عنترة عيسى.

- لم يعلم جامعه.

- وهو ديوان عنترة بن شداد بن معاوية بن فراد العيسى.

- وهو يشتمل على محاسن ما اختير من شعره فى  
الوصف والافتخار والشجاعة والحماة وغير ذلك، وهو مرتب  
على حروف الهجاء.

- مخطوط بقلم معتاد كتبه ١٢٨٣ هـ.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

- أربع نسخ أخرى منه كالسابقة - نسخة أخرى منه ط بولاق ١٢٩٤ هـ.
- نسختان أخريان منه كالسابقة - نسخة أخرى منه طبع مصر ١٣٠٦ هـ.
- نسخة أخرى منه طبع بولاق أيضاً ١٢٨٥ هـ.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

- ديوان علكرة بن شداد العيسى، أحد بني مخزوم بن ربيعة بن مالك بن قطيعة بن عيسى العيسى.
- رواية الوزير أبي بكر عاصم بن أيوب النبطيوسي.
- ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربي بخط الشلقطي وعليه تقديرات قليلة.
- نسخة أخرى منه طبع الحسينية بالقاهرة ١٣٢٩ هـ.
- ووضع بأسفل صفحاتها شرح عليها بقلم محمد العناني.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

- ديوان الأدب في نواذر شعراء العرب.
- نسيم أفندي الحلو.
- كتاب أدبي جمع فيه نواذر شعراء العرب وشواردها المتضمنة للفكاهات الأدبية نسخها حسب المواضع ورتبها على ١٤ فصلاً أرفدها بملحق في نواذر شعراء العصر الذي تمكن من الطور على بعض نواذرهم.
- نسخة ط النفرجان بصيدا ١٩١٢.
- نسخة أخرى.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

- الدراري في ذكر الذراري.
- كمال الدين أبو حفص عمر الشهير بابن العديم الحلي ٦٦ هـ.

- يشتمل على أخبار الأبناء الحمقى والتجباء وما ورد في منحهم وضمهم من الأخبار النبوية وما قيل فيهم من الأشعار واللوادر.
- مرتبة على ثلاثة عشر باباً ضمن مجموعة ط الآستانة ١٢٩٨ هـ (أربع نسخ).

\*\*\*

مجموع - تشتمل على طائفة من المنتخبات العربية.

- على بجمعه ق. رايت.
- وهو يشتمل على جملة من الحكايات الفكاهية والأشعار الأدبية.

- طبع لندن ١٨٧٠، ومعه مقدمة وملاحظات بالإنجليزية لجامعه المتقدم.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

- الصادق والباغم.
- للشريف نظام الدين أبي ليلى محمد بن محمد بن صالح بن حمزة بن عيسى المعروف بابن الهبارية ٥٠٤ هـ.
- وهي منظومة على أسلوب كليلة ودمنة في ألفي بيت.
- ذكر أولاً باب الناسك والفتاك ومناظرتهم، ثم باب البيان ومفاخرة الحيوان، ثم باب الأدب.
- مخطوطة بقلم معتاد.
- نسخة أخرى منه ضمن مجموعة مخطوطة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

- سلافة اللنديم في منتخبات السيد عبد الله اللنديم بمصباح ابن إبراهيم، ولد ١٢٦١ هـ/ ١٨٤٣ م، توفي ١٨٩٦ م.
- وهي مجموعة من أشعاره البليغة ورسائله الأدبية البديعة.
- الموجود منها ج ١، ٢ في مجلدين طبع هندية بمصر ١٩١٤ م.
- نسخة أخرى.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

- ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح بن مزاحم العامري).
- مخطوط بقلم معاذ كعب ١٢٩٠ هـ - نسخة أخرى منه طبع الشرفية ١٣٥٠ هـ.
- أربع نسخ أخرى منه كالسابقة - نسخة أخرى طبع الشرفية ١٣٠١ هـ.

## فهرس عام/ مطبوع

- حمل زجل أحدهما في الأزهار والثاني في المأكولات.
- من إنشاء محمد عثمان جلال.
- طبع المطبعة الوطنية بمصر - نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

- حكايات وأشعار وأدعية .
- لم يطبع جامعا.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

- شرح ديوان كثير عزة وهو كثير بن عبد الرحمن الخزاعي المشهور بكثير عزة .
- جمع ونشر هدى بيرس .

- نسخة في مجلدين طبع الجزائر ١٩٢٨ في ٢٨٥، ٢٨٦ .

- للجزء الأول من نسختين أخريين كالسابقة .

- نسختان أخريان منه كل واحدة في مجلدين كالسابقة .

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

- شرح ديوان عنكرة بن شداد العبسي لمصحح الديوان أمين سعيد .
- نسخة في مجلد طبع القاهرة في ١٦٨ ص .
- نسخة أخرى كالسابقة .

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

- الديوان المطرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب .
- جمع المسيو سونك لأعراب البادية القاطنين بتونس والمغرب الأقصى - يتضمن طائفة من المحادثات والأشعار العامية المتداولة .

- نسخة في مجلد طبع الفجى ١٩٠٢ في ٢٢٤ ص .

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

- ديوان عنكرة بن معاوية بن شداد العبسي .
- رواية الأصمعي ومعه قصائد من رواية غيره .
- ضمن مجموعة في مجلد بقلم مغربي كتبت ١١١٢ هـ في ١٣٩ ورقة .

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

- ديوان عروة بن حزام العنزي وأخباره مع عفره ابنة عمه عقال .

- رواية أبي عبيد الله محمد بن عمرو بن موسى المرزباني وأبي الحسن محمد بن العباس بن أحمد بن الفرات عن أخيه أبي القاسم عن أبي عبد الله بن العباس بن اليزيدي عن أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب .

- نسخة في مجلد مصورة عن نسخة خطية للشنقيطي ١٣٢٠ هـ ، ومحفظة بدار الكتب رقم ٧٠ أدب ش في ٨ لوحات .

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

- بسط السامع المسافرين في أخبار مجنون بلى عامر .
- الحافظ شمس الدين محمد بن علي بن طولون الحنفي توفي ٩٥٣ .

- ضمنه أخبار قيس بن عامر المعروف بمجنون لولى وبداية أمره مع لولى وما قال فيها من الشعر وما آل إليه أمره من انقلاب محبته إياها إلى محبته لله عز وجل .

- نسخة في مجلد مأخوذة بالتصوير الشمسي بدار الكتب عن نسخة بخط المؤلف في ٧٠ لوحة .

\*\*\*

## فهرس عام مطبوع

- سعد اليتيم .
- قصة منظومة لم يعلم نائلها .
- أولها: يا قلب كرر في مديح النبى - طه بن رامى النبى الأترسى .
- طبع حجر بالقاهرة .

\*\*\*



## فهرس عام / مطبوع

قصة الميمون والقنبر على.

- من نظم الشيخ أحمد الدرويش.

- وهو زجل باللغة العامية الدارجة يتضمن قصة خرافية

فيها حكاية الميمون (وهو فارس) مع الإمام علي بن أبي طالب  
رضى الله عنه.

- طبع حجر بالقاهرة ويبلغ قصة القنبر وسبب مجيئه من

بلاد الهند لسياسة الميمون المتقدم.

- نسخة أخرى كالسابقة

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

الزجل والزجالون.

- السيد عبد الغنى مطا، ميلاد واصف.

الأسكندرية ١٩٤٢ هـ / ١٣١ هـ.

- نسخة كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

زجال اليوم - عبد العال أحمد جابر.

- الزقازيق هـ ١٤٨ هـ.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

حمل زجل - عبدالله الشبراوى.

- ضمن مجموعة - القاهرة ١٣١٥ هـ - ص ١٦.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

حسر اللام عن خفايا وخبايا أصحاب المقطم اللام

(زجل).

- نظمه شاطر أباطة.

- القاهرة - مطبعة الحماية ص ١٦.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

أزجالنا.

- باقة لسنتين شاعراً من شعراء الشعب.

- ط الأسكندرية ١٩٥٣ هـ - ص ١٤٤.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

أزجال هاشم - هاشم عبد الحى.

- الفيوم ص ١٦ - نسخة كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

أزجال النطاعى - حمدى سالم النطاعى.

الجزء الأول ط منزهة ص ١٣٥ / ١٩٣٥ هـ - ص ١٣٦.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

أزجال للحولى.. السيد متولى للحولى.

- للجزء الأول - الأسكندرية - ص ٢٠٠.

- نسخة كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام مطبوع

أزجال بدر.. أحمد عبد اللطيف بدر.

- ط الزقازيق ١٩٣٣ هـ - نسخة كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

أزجال أبى هندية.

- سيد محمد حسن الهندى.

- خمسة أجزاء: الأول - القاهرة ١٣٥١ هـ، والثاني والثالث

والرابع ط طنطا ١٣٥٣ هـ، والخامس القاهرة ١٩٥١ هـ.

- ثلاث نسخ كالسابقة - الجزء الرابع من نسختين.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبي العطلون.

- عطا معوض.

- ط القويم ١٩٤٠ من ٦٠.

- خمس نسخ كالسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبي بھقة.

- محمد عبد المنعم.

- أربعة أجزاء ط القاهرة ١٩٣٥ - ١٩٣٧.

- أربع نسخ كالسابقة.

- الجزء الرابع من نسختين - القاهرة ١٩٣٧ في ١٩٢ من.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبي وفدية.

- عبد الفتاح عبد الرحمن.

- الجزء الثاني - ط القويم ١٩٣٥ - من ٦٤.

- نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبو صلاح .. السيد عبد النضى شطا.

- جزمان (٣، ٢)، ط الإسكندرية ١٩٣٩، مطبعة فوزى

١٩٤٢.

- نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام / مطبوع

أزجال ابن الزهور.

- إبراهيم صادق فوزى.

- ط القاهرة - مطبعة الشرق الإسلامية ١٩٣٩ من ٢٤.

- نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

أزجال ابن امبارح .. حصلى راشد أحمد.

- القاهرة ١٩٣٤ من ١١٢.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

وحى الطبيعة فى الأشعار والأزجال.

- محمد على حماد الشهير باسم محمد عبد الفضول.

- القاهرة ١٩٣٩ من ٦٦.

- ست نسخ كالسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

وحى الجندية (مجموعة أزجال وطنية).

- نظم حسن محمد هاجا.

- القاهرة ١٩٤٣ من ٤٨ - نسخة كالسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

هنا الأسكندرية (مجموعة أزجال) نظم رزق حسن.

- الأسكندرية ١٩٥٣ من ٩٦.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

موشحات نظم ..

- محمود رمزى نظم (ضمن مجموعة).

- القاهرة من ٨٠ - الكتاب العاشر.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

هلال الزجل.

- أسعد بخيت سلامة (ابن النمر).

- القاهرة من ١٦.

- نسخة كالسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

الموشحات الأندلسية.

- الأعداد ١٨، ١٩، ٢٠ من سلسلة «مناهل الأندلس العربية» التي تصدرها مكتبة صادر ببيروت ١٩٤٩.
- نسخة كالمسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام مطبوع

الموشحات إرث الأندلس اللعين.

- جميل سلطان.

- دمشق ١٩٥٣ ص ٩٢.

- نسخة كالمسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

محسن الهزان «رواية زجلية».

- نظم رشيد نخلة.

- بيروت ١٩٥١ ص ٣٩.

- نسخة كالمسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

مجموعة أزجال .. محمد عبد اللهي.

- ضمن مجموعة - طبع مصر ١٩٢٢ ص ٨٠ (الكتاب الرابع عشر).

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

صدى الأنغام (أغان وأزجال) عبد الحميد عبدالعظيم.

- القاهرة - دار الفكر الحديث ١٩٥٣ ص ٢٠٧.

- نسخة كالمسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

مجموعة أزجال.

- نظم الشيخ محمد للنجار.

- ضمنها جملة أزجال عصرية أخلاقية اجتماعية.

- طبع المطبعة الأدبية بمصر ١٣١٨ هـ.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

مجموعة أزجال - محمد عبداللهي - الموجز ١٩٢٦.

- وهي للمجموعة الأولى له في أزجال عصرية أخلاقية اجتماعية.

- طبع اليوسفية بمصر ١٩١٦ - نسختان أخريان كالمسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

مجموعة الأدب والفكاهة.

- جمع سعيد ميخائيل.

- وهي تشتمل على نخبة من الشعر لأشهر شعراء العصر وخلاصة أزجال أدبية راقية لأشهر زجالى مصر.

- طبع المطبعة المصرية الأهلية بمصر ١٩٢١.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

مجموع .. يشتمل على طائفة كبيرة من الأعمال الزجلية المصرية.

- لم يعلم جامعه.

- وهو باللغة العامية الدارجة.

- طبع باريس ١٨٩٣.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

الغازى لسانات فى الأزجال والموشحات.

- قمدان الخازن صاحب جريدة الأرز.

- انتقامها مما عثر عليه أثناء وجوده بمدينة رومية -

١٩٠٠م من سفر قديم العهد مخطوط بقلم مغربى.

- طبع مطبعة الأرز سنة ١٩٠٢.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

شحن العربية ببعض اللغات الأجنبية.

- نظم م ح. أ. س.

- وهي مجموعة أدوار وطاقماتٍ فكهية غزلية باللغة العامية يتخلل تلك الأدوار بعض كلمات باللغة الأجنبية.

- طبع الشرفية ١٣٠١ هـ.

- أربع نسخ أخرى كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

رياض الأفكار في كشف الأسرار.

- لم يتم مؤلفه.

- يتحدث في الشعر والنثر والمواويل والديونيت والمعجمات والوصف والحكمة والأدب والأمثال والنكات الأدبية والحكايات الفكاهية والوعظية، جمعها من الأدباء والطرفاء.

- مخطوطة بخط قديم بها ترقيع وتقطيع وأكل أرضة كثير وتلويث.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

روضة أهل الفكاهة.

- أحمد بن محمد الشبراوي وكثير جريدة أبي الهول بمصر، رتبها على ثلاثة أبواب «الأول: في الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية، والثاني: في الأشعار الحكمية والأدبية والفزلية والفرازية، والثالث: في الأغاني المستعملة الحديثة والقديمة والتواشيح والمواويل وأدوار الغناء وأنواع النضات.

- طبع الشرفية ١٣١٧ هـ.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

عقد اللآل في الموشحات والأزجال.

- شمس الدين محمد بن حسن بن عل اللواحي ت ٨٥٩.

- جمع فيها أحسن ما وقع له من هذين النوعين ورتبها على بابين.

- نسخة في مجلد بقلم معتاد ناقصة من آخرها في ٢٠

ورقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

الرسائل الزجلية.

- محمد محمد المصري ولد ١٩١٢.

- وهي مجموعة أزجال انتقادية دليّة أخلاقية سياسية.

- نسخة في مجلد طبع القاهرة ١٩٣٢ في ٤٤ ص.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

ديوان أمير فن الزجل.

- محمد عزب سقر ١٩٣٢.

- وهي مجموعة أزجاله وأناشيده.

- نسخة في مجلد طبع القاهرة ١٩٣٣ بأولها: مقدمة وترجمة حياة الناطم بقلم إسماعيل حسين، وفي آخرها مراثي الزجالين له في ٢٠٧ ص.

- نموذجان أخريان كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

أزجال مصر.

- ميلاد واصف.

- نسخة جزءان في مجلدين: الأول منها طبع الرشيدات، والثاني: طبع السفير بالأسكندرية، بأخر كل منهما تقاريط في ٣٢، ٦٤ ص - نسخة أخرى كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

أزجال الأديب عبدالغنى شطا.

- وهي أزجال أدبية أخلاقية اجتماعية وطنية.

- نسخة في مجلد طبع الأسكندرية ١٣٥٣.

- نسخة أخرى منها كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

أزجال أبي بثرية.

- محمد عبد النعمم المعروف بأبي بثرية.

- الموجود منها ج ٣ فى مجلد طبع للقاهرة ١٩٣٠ فى ١٩٢  
ص.

- الجزء الثالث من نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

ابن امنارج .

- حسنى راشد أحمد.

- أنجال نشرت فى جريدة الصرخة - للموجود منها  
للمجموعة الأولى فى مجلد طبع بالفاروقية بالقاهرة فى ١٢٢  
صفحة.

- ست نسخ أخرى منه كالسابقة.

\*\*\*

### فهرس عام/ مطبوع

روضة أهل الفكامة.

- أحمد بن محمد الشبراوى وكيل جريدة أبى الهول.

- وهو ككتاب أدبى فكاهى، رتبته على ثلاثة أبواب فى  
الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية والأشعار والأغاني الحديثة  
والقديمة والتراشيح والمراويل.

- طبع المزيد بالقاهرة ١٨٩٥م.

\*\*\*

### فهرس عام/ جزازات

السلسلة الثقافية: انظر الأصالة فى الشعر الشعبى العراقى.

\*\*\*

### فهرس عام/ جزازات

ديوان عنكرة .

- نظم عنكرة بن شداد العيسى .

- نسخة ط بيروت دار صادر ١٩٥٨ ص ٢٥٤ .

- نسخة طبع القاهرة - الحسبانية .. شرح محمد العائى

ص ٢٨٨ - ١٣٢٩ هـ .

\*\*\*

### فهرس عام/ جزازات

ديوان البردويل بن راشد وقاطبة وقطبة وسطح عائد  
ويليس مع المجوسى .

- تأليف البردويل من راشد .

- نسخة ط القاهرة - المطبعة العثمانية ١٢٩٨ هـ ص ٥٥ .

\*\*\*

### فهرس عام/ جزازات

ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبس واجتماعه  
بالسلطان وما يجر من الكرامة والبرهان .

- لم يعلم مؤلفه .

- القاهرة - أحمد سالم للنمرس ١٢٨٩ ص ١١٩ (قصة  
الظاهر بيبس) .

\*\*\*

### فهرس عام/ جزازات

ديوان الزير، أبو ليلي المهلهل وديوان الجرو بن الأمير  
كليب .

- تأليف الزير المهلهل والجرو بن كليب .

- طبع صيدا - لبنان - مطبعة العرفان ١٩٣٣ ص ١٣٥ .

\*\*\*



by Ahmed Farouq, traces back the development stages of folk tales. It begins with India, passing by many countries such as China and Turkey, till it comes to Egypt, paying special interest to *The Aribian Nights*.

Ibrahim Abdel Hafez documents *The Tale of Al-Shater (Clever) Hassan* from Abou Basal, Bilqas, Al-Daqahlia. Ahmed Tawfiq documents another text from Al-Akrad, Al-Fath, Asuit.

Ra'fat Al-Dowairi continues his translation of Ramanojan's with three folk tales.

Prof. Ibrahim Ahmed Sha'lan reviews three M.A.theses from Algeria, discussed in the Institute of Language and Arabic Literature in Al-Qostantinia university (6-20 March).

Samia Deyab reports the conference on "Beirum Al-Tonsi and Problems of Colloquial Poetry", held on the 23rd till the 26th of March in the Supreme Council of Culture on the 35th memory of Mahmoud Beirum Al-Tonsi.

Nahed Shaker Mohamed reports the puppet gallery of Siham Ali Milad, held in the hall of plastic arts in the Opera House from the 10th till the 20th of April.

Ashraf Mohamed Kahla describes the pilgrimage graphics in villages and districts, as a kind of expressing people's consciousness.

Mohamed Hassan Abdel Hafez reviews *The Story of Arabic Wonders: Saif Bn Zi Yazan* by Sa'id Yaqtin. This book is an invitation of rescarchers to work on our heritage.

Shams Al-Din Mousa reviews *Engraving in Bani Hassan's Tombs* by Prof. Sayed Al-Qamash. This book points out the important role played by ancient Egyptian engravers in depicting the social life of ancient Egypt.

This issue ends with the seventh part of Ibrahim Ahmed Sha'lan's *A Bibliography of Folk Heritage*; Folklore Book Lists in Dar Al-Kutob and Al-Azhar up to 1968.

In concluding, *Al-Funun Al-Sha'bia* repeats its invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with studies, and folk texts provided that they are well documented.

folklore because they inspired many folk tales. Bowario discusses the relation between those folk tales and the raids documented by early Moslim historians such as Mohamed Bn Ishaq and Mohamed Bn Omer Al-Waqdi. He also illustrates the epic characteristics in them, arguing that these tales play the same role of the Sirats in our history.

Ahmed Swailm's "The Sirats in Childern's Literature" introduces some of the Egyptian writers who made use of the Sirats in their works. Swailam proceeds, pointing out that the Sirats could be adapted for children taking into consideration the understanding and interests of their age. He concludes with *Antara* as an application of his study.

Abdel Ghani Dawood's "*Al-Helalia Sirat on the Stage*" traces back the theatrical adaptations of *Al-Helalia Sirat*. Dawood begins with *Aziza and Yunis*, written by Beirum Al-Tonsi, performed by the Egyptian Group of Acting and Music (1944-5), musical composition by Zakaria Ahmed and directed by Fatouh Nashari. He reviews other works from that period till the present, discussing some related issues such as form and content, and heritage and adaptation.

"The Language and Structure of the Sirats", written by Danuta Madyeska and translated by Mohamed Abdel Rahman El-Gendy, is a study of four Sirats: *Antara*, *Bani Helal*, *Zat Al-Hema* and *Al-Zeer Salim*. Madyeska argues that these four Sirats are better formed and arranged than other Sirats which appeared later. Their themes suggest some relation or mutual influence between them.

Mohamed Hassan Abdel Hafez provides a text about the birth of the hero in *Sirat Bani Helal*, with a glossary of difficult words.

*Al-Funun Al-Sha'bia* re-publishes the interview with Prof. Abdel Hamid Yunis by Farouq Khorsid, originally published in 1985. This is an indication that Prof. Yunis, pioneer of folklore studies still exists among us through his important contributions.

Abdel Aziz Ref'at begins folk tale studies with "The Vitality of Folk Tales". He argues that folk tales are renewed continuously by the very act of their narration. Folk tales differ from one rawi to another and from one occasion to another, depending on their motives which determine the path of narration.

In the following study Prof. Shaker Abdel Hamid discusses the role of folk tales in educating children's sense of beauty and art. He argues that tutors, therapists as well as parents could make use of this in educating children.

"Folk Tales in Near, Middle and Far East", written by Volar Brothers and translated

---

## This Issue

This issue is dedicated to two subjects: the Sirats and folk tales, any of which needs more than one issue to cover, but it is our policy to give chance to as many researchers as possible in all fields of folklore to participate in *Al-Funun Al-Sha'bia*, especially that most periodicals in the field have stopped. This increases our responsibility and commitment to function as a channel connecting the Arab World.

This issue begins with the Sirats' studies. The first is Prof. Mahmoud Zohni's "A Plunge into the Consciousness and Unconsciousness of *Antara Bn Shadad's* Composer: An Analytical Study." It provides an outline of the Fatimat period in which *Antara* was composed, pointing out the different reasons and circumstances which led to selecting the story of Antara in particular from the bulk of other stories of chivalry. Prof. Zohni traces all motivations, sources, modifications, adaptations, uses of metaphors and other aspects of this version, showing the skill and keenness of its composer.

The following study is Prof. Guivani Kanova's "*The Tale of Al-Zeer Salim and the Origin of Al-Bahlawan*". Al-Bahlawan is a group of gypsies living in Upper Egypt. They are different from other similar groups in their technique and performance. They think themselves descendants of Gassas Ban Morra whom Al-Zeer Salim slaughtered in the end of Al-Basous War, revenging his brother, Kolaib. Al-Basous War was between the tribes of Bakr and Taghlab; after which Al-Bahlawan, as they think, were scattered by order of Al-Zeer Salim. There is no reference of Al-Bahlawan group in any of the written texts of *Al-Zeer Salim*; Prof. Kanova thinks that it is important to document the text which mentioned them.

Prof. Medhat Al-Gayar's "The Function of poetry in *Sirat Al-Zeer Salim*" expounds the function of poetry in *Al-Zeer Salim* and its effect on the rawi as well as the audience.

Abdel Hamid Bowario's "Raids as Folk Tales" argues that Islamic raids are a kind of



---

A Quarterly Magazine,  
Issued By: General Egyptian Book  
organization, Cairo.  
No. 51, April - June, 1996.

---

● الاشتراك في البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٢٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٢٥٠ دينار ، الكويت ١٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤ درهم ، البحرين ٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٠٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

من سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة برقية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

من سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مسافلاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيس النيل • رجلة بولاق • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yonis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

**Dr. Samir Sarhan**

Art Director:

**Abdel - Salam El - Sherif**

Editorial Assistance:

**Hassan Surour**

Editor - in - Chief:

**Dr. Ahmed Ali - Morsi**

Deputy Editor - in - Chief:

**Safwat Kamal**

Editorial Board:

**Dr. ASAAD NADIM**

**Dr. Samha El - Kholi**

**Abdel - Hamid Hawass**

**Farouk Khourshid**

**Dr. Mohammed El - Gohari**

**Dr. Mahmoud Zohni**

**Dr, Mostafa El - Razaz**

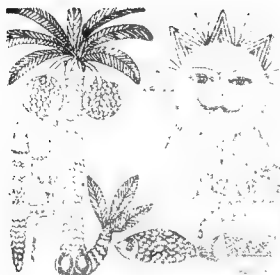






عدد ٥٢  
يوليه - سبتمبر ١٩٩٦  
الثمن ٢٠٠ قرش  
مهيئة المصرية العامة للكتاب





# الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥  
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير:

١. د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير:

١. صفوت كمال

مجلس التحرير:

١. د. أسعد نديم

١. د. سمحة الخولى

١. عبد الحميد حواس

١. فاروق خورشيد

١. د. محمد الجوهري

١. د. محمود ذهني

١. د. مصطفى الرزاز

رئيس مجلس الإدارة

١. د. سمير سرحان

الإشراف الفني:

١. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:

١. حسن سرور



عدد ٥٢

يوليه - سبتمبر ١٩٩٦

الثمن ٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد ٥٢ يولية - سبتمبر ١٩٩٦

● الرسوم التوضيحية :

محمد قزلب

● الصور الفوتوغرافية :

د. السيد القماش  
راند عبد الرحمن

● صورثا الغلاف :

- الغلاف الإمامى :

الفارغة زجاجة الشيشة

- الغلاف الخلفى :

فرقة إرسو جومنكا (إندونيسيا)

● الإخراج الفنى :

صبرى محب الواجد

● التنفيذ :

الجمع التصويرى (آبل)

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ١٩٨٨ / ٦٢٨٢

٣	● هذا العدد .. .. .
٧	● تأملات فى التاريخ والألب الشعبى .. .. .
١٦	● الشعر الشعبى .. .. .
٣١	● عروس الشعر تتعلم الكتابة .. .. .
٤٣	● القيم فى مواويل يوسف شفا .. .. .
٦١	● دراسة أنثروبولوجية للمواثف الثقافية والاجتماعية .. .. .
٧١	● من فنون الغناء الشعبى المصرى .. .. .
٧٦	● أغانى الحجيج فى إحدى قرى الصعيد .. .. .
٧٩	● ذكريات فولكلورية: ديايل... يا عين، .. .. .
٨٦	● الإشكال الجوانية فى السحر الشعبى (الظاهر والجنور) .. .. .
١٠٥	● خرافات الهوسا وعاداتهم .. .. .
١١٠	● التقييم الجمالى للنحت الإفريقى .. .. .
١١٥	● الأساطير العربية وأب شعوب اسيا المركزية .. .. .
١١٨	● نحو رصد دقيق لتحولات وتنوعات نوع أبى شعبى (الفوازير) .. .. .
١٢٢	● احتفالية الختان فى مصر عبر التاريخ (العادة - المعتقد) .. .. .
١٥١	● حكايات شعبية من محافظة أسوان .. .. .
١٦٠	● مجلة الفنون الشعبية: .. .. .
١٦٣	● مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع للفنون الشعبية .. .. .
١٧١	● الرسوم الشعبية الملونة على جداريات مقابر أسبوط .. .. .
١٧٧	● مكتبة الفنون الشعبية: .. .. .
١٩٠	● بيلوجرافيا التراث الشعبى .. .. .
	● THIS ISSUE .. .. .



# هذا العدد

ظل السؤال دوماً عن إسهامات المأثورات الشعبية في تفسير المادة التاريخية هو موضوع البحث بين التاريخ والفولكلور؛ سؤال عن وعى المؤرخ بأهمية المأثورات الشعبية ودورها، ومصداقية الاعتماد عليها باعتبارها مصدراً يمكن الاعتماد عليه في تفسير الظواهر التاريخية الاجتماعية.

ويطرح الأستاذ صفوت كمال النكرة، في مقاله، تأملات في التاريخ والأدب الشعبي، معتمداً على بعض أعلام الفكر والتاريخ والأدب العربي؛ لرؤية ممثلى المجتمع لأحداث التاريخ كما تناقلته شفاهة روايات الرواة، وما حفظه لنا الموروث من أشعار وحكايات وأمثال ونوادر... إلخ.

هذه الرؤيا تفتح الباب للحوار بين دارسى الثقافة العربية؛ للكشف عن المقومات والمكونات الأساسية للتواصل الثقافى، الذى تحقق عبر حقب التاريخ فى ثقافتنا، وغيرها من ثقافات. وينظر مقارن يكشف عن وحدة الإبداع العربى وتنوعه وثرائه بين الثقافات الإنسانية المتنوعة.

يحتوى هذا العدد محوراً لأنواع الشعر الشعبي، يستهل بقراءة من منظور المقابلة بين الشفاهى والكتابى للدكتورة غراء مهنا بعنوان المحور نفسه. هذه القراءة تتأسس على مفاهيم ثلاثة: مفهوم الخلق الجماعى أو الشعبى الذى يستدعى مفهوم كلمة «شعبى» لدى قان چنپ «وهى لا تعنى أى تأكيد للأصل، ولكنها تعنى فقط ما يحدث للشعب؛ فالأغنية ليست شعبية فى حد ذاتها تبعاً لأصلها، ولكن نتيجة لدرجة تكيفها مع أفكار وأذواق ووسائل التعبير الشعبى، ثم مفهوم الشفهية بمعنى النقل عن طريق المشافهة وتقاليدها، وثالثاً مفهوم الشعر الطبيعى المبكر الذى لا يحمل أى تأثير أضافته المدرسة أو المهنة. وبعد تحديد ماهية الشعر الشعبى تنتقل الدكتورة غراء مهنا إلى مراحل تكون القصيد الشعبى، وتتساءل عن أنواع الشفهيات من خلال علامات رئيسة: اللغة والتيمات والشكل، أى تكرار المفردات اللغوية وتكرار التيمات، وهل توجد خصائص مشتركة فى البناء الشعرى لهذه النصوص الشعرية الشعبية؟ وماذا تتضمن هذه الخصائص؟.

وينقل لنا الدكتور حسن البنا عن الإنجليزية فصلين من كتاب إرك. أ. هافلوك: «عروس الشعر نتعلم الكتابة، ١٩٨٦ - إيماناً بتداخل التخصصات العلمية وحوارها فى كل مجال من مجالات المعرفة الإنسانية؛ لخلق النظرة التركيبية، التى يشير إليها هافلوك فى بداية كتابه.

والكتاب الذى تبدأ المجلة فى نشر فصوله يسعى إلى تحقيق هذه النظرة، وهو من الكتابات التى تعنى بموضوع «الشفاهة والكتابية»، جمع فيه هافلوك خبرته التى امتدت عبر ثلاثة وثلاثين عاماً بالموضوع، وترجمته أيضاً حوار مع الثقافة اليونانية، وبخاصة جانب العصور اليونانية القديمة بوصفها قضية حديثة.

فى المحور نفسه يقدم الأستاذ إبراهيم حلمى مقالاً بعنوان: «القيم فى موابيل يوسف شتا»، يتناول فيه موضوع «القيم» بين التصور الثقافى، كما حددها يان فانسينا، والتصور الفلسفى الذى قدمه د. توفيق الطويل، ومن هذين المفهومين يؤكد على دور الفن فى تأكيد وتثبيت قيم المجتمع. ومن هنا يستعرض مشوار الفنان يوسف شتا وترسم فى غناء الموابيل وتأليفه، وبخاصة الموابيل القصصية الطويلة. ثم يستعرض نماذج من الموابيل التى تسعى إلى تأكيد قيم الجماعة، والتى تتحاور مع ماثورنا الشعبى فى آن واحد.

تلى هذا المقال قراءة لكتاب الأستاذ صفوت كمال: «من فنون الغناء الشعبى المصرى»، قام بها الأستاذ مصطفى شعبان جاد، وفيها عرض لمسألة تصنيف أحد موضوعات الأدب الشعبى: الأغنية - الموابل - القصص؛ من حيث «الكلمة» لا من حيث الموسيقى وارتباطها بالمقامات اللحنية والتدوين الموسيقى، ويتدرج صاحب الكتاب ليشرح مفهوم «الأنواع الأدبية» التى يتناولها بالتحليل دون الالتزام بالعناوين الفرعية التقليدية، التى قد ترمز فى النهاية إلى مفهوم الحدود الفاصلة التى لا تقبل التداخل والامتزاج. وينتقل الكتاب إلى معالجة قضية التغيير والتنوع فى النص الفولكلورى، بتقديم مجموعة من النصوص المتغيرة والمتنوعة لنص «شقيقة ومتولى»، خمسة نصوص، تم جمعها من أكثر من راو، ومن أكثر من منطقة على فترات مختلفة، وتنتهى القراءة بالإشارة إلى اقتربنا من وضع منهج مصرى تتشكل ملامحه فى دراسة تراثنا - إبداعنا الشعبى.

ويقدم الأستاذ أحمد الليثى نصاً من «أغاني الحبيج» من قرية ساحل طهطا، مركز طهطا، محافظة سوهاج - رواية الشيخ عبد اللطيف شهاب - مكوناً من: أغاني الوداع،

والمحمل النبوى، ورحلة الجمال؛ حيث إن هذا النوع من الغناء يظل من أبرز عطاءات قرى ونجوع مصر.

وفى ختام محور هذا العدد تقدم د. مرثى العشماوى دراسة ميدانية فى المجتمع القروى برشيد، حول الوظائف الثقافية والاجتماعية للأغنية، من منظور انثروبولوجى فى قرية البرج. وتبدأ بعرض بعض التصورات النظرية عن الأغنية الشعبية، ثم نماذج لها من الجمع الميدانى، فى محاولة للتعرف على القيم الثقافية التى تعكسها الأغنية، والوظائف الاجتماعية التى تحققها داخل هذا المجتمع.

ثم يهذى الكاتب توفيق حنا مقاله «ذكريات فولكلورية: ياليل... ياعين، إلى روح الصديق عبد الحميد يونس أول من نشر «ياليل ياعين، فى جريدة الجمهورية ١٩٥٤، وصديقه عبد المنعم محمود عبدالله أول من حكى له «ياليل ياعين». ويحكى لنا عن رحلته مع هذه الأسطورة والتى تبدأ من محل حلاقة الأسطى «ياقوت، بالإسكندرية، إلى رسالته للفنان يحيى حقى الذى تحمس لها، وكان وراء تجسيدها فى استعراض موسيقى وغنائى.. وتجربة يحيى حقى فى كتابه الذى يحمل عنوانها، وأيضاً مصلحة الفنون وجهدها فى تحقيق حلم وطنى قومى يرتبط بماؤثرنا، ويسأل حنا: ماذا تريد هذه القصة - المصرية - أن تقول: وكأنها تقدم عقاب الخيانة، الفقد والندم والخسران، وتردد «ماذا يفقد الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه»..

ويستكمل الدكتور سليمان محمود قراءة مصنفات السحر الشعبي، فى دراسة ثالثة بعنوان «الأشكال الحيوانية فى السحر الشعبي - الظاهرة والجذور»، وتتشغل دراسته بالرسوم ذات الصلة بالممارسات والممارسات التى تتردد كثيراً فى مصنفات السحر الشعبي هذه الرسوم التى تشكل ظاهرة فنية/ اعتقادية فى آن واحد. وفى بحثه عن جذور تلك المعتقدات، وقراءة الدلالات، يتناول الطلاسم (العصافير - الحداة - العقارب - الفدران)، والأحجية والتمائم من أجزاء الحيوان (الجلود - الدهون - الأسنان - الذبول - السيقان)، بالإضافة إلى الروحانية الكائنة فى الزعم بأن بعض الحيوانات تشكل فى صورة حيوانات مختلفة (الأسد والثعبان). ونصل مع الدكتور سليمان إلى السؤال عن الجذور: رسوم الكهوف وكتابات التاريخ ومفهوم الطوطم بالمعنى الذى قدمه إميل دوركايم: «الأب المقدس أو الجد الأعلى الذى تنتسب إليه قبيلة؛ فهم جميعاً من سلالة، بجانب هذه النظرات، الاستعانة بالحيوان فى الكشف عن الطالع والتنبؤ بالمستقبل.

ومن الحيوان إلى الخرافة ومقال الأستاذ محمد عبد الواحد محمد حول تراث الأدب الشفاهى لدى شعب الهامسا - أصحاب لغة من أهم لغات غرب إفريقيا - وبعد مقدمة قصيرة عن شعب الهامسا وأهمية لغته والتأثيرات المتبادلة بينها وبين اللغة العربية، يقدم الأستاذ عبد الواحد نماذج من بعض الحكايات الخرافية، ويثير تساؤلاً حول مقولة تيودور بنفى: عن المصدر الواحد - الهند أوروبية - فى مقابلة مع ما أشار إليه الأستاذ فاروق خورشيد فى فكرة تشابه الظواهر الفولكلورية، وخاصة الأدب الشعبي.

ويواصل الدكتور عز الدين إسماعيل أحمد موضوع تزاوج الفن الإفريقى والأوروبى، بالتركيز على مفتنيات «معرض بيرنز» من مطويات وتذكارات فى مقاله: «التقييم الجمالى للنحت الإفريقى، لنصل معه بعد متابعة دقيقة لأنثر الثقافة الزنجية على فنون أوروبا إلى القول: إن الفن الإفريقى قد خلق مرحلة جديدة فى الفن الأوروبى الحديث، وأن للثقافة الزنجية أثراً على ما تقدمه على مائدة الحضارة الإنسانية كلها.

من جامعة طشقند يكتب الدكتور شاه رستم شاه موساروف عن «الأساطير العربية وأدب شعوب آسيا المركزية، والذي تبدى فى أنشطة المبدعين فى الأدب الشعبى، والآيات القرآنية التى تحتوى على مغزى الأساطير العربية الإسلامية، ومولفات الطماء والأدباء العرب فى مجالات التاريخ والجغرافيا والأدب والبحوث العلمية، وأخيراً مجموعات الحكايات العربية (ألف ليلة وليلة) والسير الشعبية العربية باعتبارها منابع رئيسة.

ويقدم الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ محاولة لرصد نوع أدبى شعبى «الفوازير، قام على جمعها من مدينة أبو تيج وبعض قرأها من محافظة أسيوط بوصفها مجموعة أولية إلى أن تكتمل ذخيرة تمكن من التحليل الدقيق لفحص التحول والتنوع والمغايرة.

يلى ذلك دراسة الدكتور شوقى عبد القوى حبيب: «احتفالية الختان فى مصر عبر التاريخ - العادة والمعتمد». وهى تعتمد المنهج التاريخى فى تناول كتابات المؤرخين والرحالة والمستشرقين حول الظاهرة، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من الرواة؛ حيث ترصد هذه الاحتفالية الشعبية فى: الملابس والمأكولات والمشروبات والأغاني والتمايز بين الجنسين وتوثيق الختان، وارتباط كل هذه العناصر بالوظيفة الاجتماعية للاحتفالات وأثرها على الصلة بين أفراد المجتمع الواحد.

ومن محافظة أسوان يقدم الأستاذ أيمن حسن على مجموعة من الحكايات الشعبية قام بجمعها من عزية الإصلاح، مركز كوم أمبو، ومن الناصرية، مركز أسوان، وضبطها وفقاً للمنطوق الصوتى لهجة الرواة، كما ألحق بالنصوص هوامش تمكن من فهم سياق هذه النصوص.

وتنلقى وجولة الفنون الشعبية، ونبدأ مع موضوع «الفارغة: زجاجة الشيشة» للأستاذة رائدا عبد الرحمن، التى تتناول الموضوع بوصفه إحدى الحرف التقليدية فى قلب مصر الإسلامية، مع التركيز على حى الجمالية ومنطقة النحاسين. وتستعرض مكونات الشيشة، ومنها إلى زجاجة الشيشة وطرق صناعتها وأنواع الزخارف المستخدمة فى تزيينها وخطوات التزيين المتباينة.

وتنقل لنا الأستاذة سماء سليمان وقائع «الندوة العلمية، إحدى فعاليات مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع للفنون الشعبية، الذى تقوم عليه الهيئة العامة لقصور الثقافة؛ حيث تعرض لثمانية بحوث عن الموسيقى والمسرح والتعبير الحركى والفنون التشكيلية والسيرة الشعبية.

ومن أسيوط يقدم لنا الدكتور السيد القماش: قراءة فنية للرسوم الشعبية الملونة على جدران مقابر أسيوط غرب المدينة، من وحدات نباتية وحيوانية وعناصر معمارية وأدوات الحياة اليومية، مما يؤكد على أن الفن الشعبى مرآة صادقة تعكس طبيعة الشعب.

وأخيراً، نصل إلى مكتبة الفنون الشعبية والجزء الثامن من «بليوجرافيا التراث الشعبى: قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى ١٩٦٨، للأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان. والمجلة تدعو القراء لفتح باب الحوار حول هذه البليوجرافيا بنشر الملاحظات والإضافات والتعليق على المنهج التصنيفى لهذه القائمة المهمة، والتى تقدم خدمة جلية لحركة الدراسات الإنسانية المصرية والعربية.

## تأملات

# التاريخ

### صفوت كمال

حمل لنا التاريخ حكايات وقصصاً وأمثالاً، يختار الباحث في تصنيفها، بين ما هو أحداث تاريخية وبين ما هو حكايات من سالف العصر والأوان، أبدعها التصوير الأدبي للإنسان العربي عن بعض أحداث الحياة؛ حيث تتحول الحكاية المروية إلى حدث له تاريخ، أو حينما تتحول الحادثة التاريخية إلى سالفه مروية وقصة شعبية، يلعب فيها الخيال دوراً كبيراً.. ويتلونها الراوي بغلاف فني، فيتحول الحدث الواقعي إلى حدث فني.. بل قد يتحول وجودها الواقعي وشخصياتها في صفحات التاريخ إلى حدث وشخصيات يفوق وجودها الفني وجودها التاريخي.. ويصاغ حولها قصص فني يبدعه الروائيون والرواة مما يخرج بهذه الأحداث والشخصيات من ساحة التاريخ إلى ساحة الإبداع الفني، فتزدهج بوجودها الفني، الذي يؤكد، أيضاً، وجودها التاريخي في صياغة أدبية.. وتتناقل صفاتها وكذلك ما واجه وجودها من أحداث لتصبح في النهاية مثلاً فنياً، يعلو بصيغته الإبداعية على واقع الحياة المعاشة في عصر نشأتها، وما تلى هذا العصر من عصور حملت في أعطافها عناصر تغيير وتعديل وتبديل لبعض شخوصها وعناصر أحداثها.

بل قد تتحول كلمات الصياغة، وما نطقت به أحداثها لتصبح مثلاً شائعاً أو حكمة سائرة.. ومن الكلمات الرصينة المصاغة بوصفها أمثالاً وحكمًا، يتحقق لأصحاب هذه القصص المروية والحكايات الشائعة، وجود يفوق وجودها التاريخي؛ ومن أبرز صور هذا النمط الفني من صور التاريخ.. قصة «الزباء»، والتي ينسب إليها المثل الشائع: «بيدي لا بيد عمرو»، والذي يردد إلى الآن في أكثر من مناسبة، حينما يحدد الإنسان أن الأمر بيده لا بيد غيره.. وهو مثل يرتبط بمثل آخر شائع حتى الآن أيضاً، ويرتبط بقصة المثل السابق نفسها، وهو «لأمر أو لمكر ما جدد قصير أنفه»، ويرجع تاريخهما مع غيرهما من أمثال قيلت في القصة نفسها، التي ارتبطت بتاريخ وقصة حياة الزباء، التي ترجع إلى أواخر القرن الثالث الميلادي (٢٨٥م).

**والزبياء:** هي بنت عمر بن الخطاب بن حسان بن أنية بن السميدع، الملكة المشهورة في العصر الجاهلي، صاحبة دمر ومملكة الشام والجزيرة، والتي اشتهرت عالمياً باسم زئوبيا-Ze-nobia وقيل إن أمها من ذرية كليوباترة، وكانت الزبياء بارعة المعارف بديعة الجمال<sup>(١)</sup>.

وقيل المثلان ضمن قصتها الطويلة وصراعها مع عمرو ابن عدى، وخذعة قصير لها حتى أمكنه على مالها وتجارتها، وكيف أنه ثار منها بأن حمل أنثى رجل مسلح على ألف بعير في صناديق وزكائب حتى وصل إلى مدينتها. وكيف خرج الجند من مخابئهم، وخرجت الزبياء إلى سريرها الذي كانت قد أعدته بأن نقيته تحت سريرها، وبتلك التهرب منه سرّاً إذا احتاج الأمر ذلك، ولكن قصير كان يعلم بأمر هذا النفق السري فسبقها إليه، فأبصرت قصيراً عند نفقها مسلحاً سيفه فأنصرفت راجعة، وتلقاها عمرو بن عدى فصرعها، وقيل إنها مصت خاضعاً وكان فيه سم سامة. وقالت «بيدي لا بيد عمرو»، أو يقول آخر «بيدي ولا بيد ابن عدى»<sup>(٢)</sup>.

وقيل في قصتها التي تجمع بين أحداث التاريخ وأخيلة الأدب أمثال كثيرة. والأمثال العربية تجمع في كثير من قصصها أحداثاً تاريخية ووقائع حدثت بالفعل، علاوة على تصويرها لخبرة وحكمة الإنسان التي استخلصها من تجاربه<sup>(٣)</sup>.

**وإذا راجعنا أيام العرب في الجاهلية والإسلام، وكذلك قصص العرب في الجاهلية والإسلام، بما تتضمن من وصف لأحداث لها وجود واقعي في التاريخ وسوانف، رواها الخلف عن السلف، تروى أحداثاً وقصصاً واقعية؛ فالأيام هي تسجيل لأحداث، وهو نمط في الأدب يشابه إلى حد كبير نمط القصص الواقعي. كما أن قصص العرب معين خصب للتعرف على حياة العرب؛ مدينتهم وحضارتهم وعولمهم ومعارفهم وأديانهم وعقائدهم. فالغرض من قصص العرب هو تثقيف الأذهان بذكر الطرائف، وإشراح الصدر بعرض اللطائف مع كشف نواحي التاريخ وإظهار مفاخر العرب»<sup>(٤)</sup>.**

وفي الواقع: إن كثيراً من أعلام الفكر العربي قد ضمنوا أعمالهم الأدبية والتاريخية تسجيلاً ووصفاً لكثير من أنماط الممارسات اليومية، وموضوعات من المأثورات الشعبية مما كان شائعاً في عصورهم، وسجلوه بأسلوب ورؤيا خاصة

تتوافق إلى حد كبير مع الأساليب المعاصرة في جمع مواد المأثورات الشعبية وتوثيقها<sup>(٥)</sup>.

وما زالت المخطوطات التي سجلوها مصدراً رئيسياً في معرفة الثقافة الشعبية التي كانت شائعة في الحقب التي وضعوا فيها دراساتهم.. فالفعل العظيم كتاب الأغاني الذي وضعه أبو الفرج الأصفهاني (٨٩٧ - ٩٦٧م) - الذي ألفه أساساً على الأصوات المائة التي اختارها للرشيد إبراهيم الموصلي وإسماعيل بن جامع وقليح بن أبي العوراء - هو كتاب أدب وتاريخ في آن. فكان يقدم الصوت (نمط خاص من فنون الغناء) ويبين ناطم شعره وملحن موسيقاه. ثم يترجم لواحده أو أكثر، ومنهجه الذي التزمه في تقصى المخطوطات منهج دقيق في مجالس الغناء والفن.

وقد قام أبو الفرج الأصفهاني في الكتاب، بجمع ما حصره وأمكنه جمعه، من فنون الغناء العربي قديماً وحديثاً في عصره، ونسب كل ما ذكره منها إلى قائل شعره وصانع لحنه وطريقته في إيقاعه وأسلوب أدائه.

وقد يتخلل كل ذلك شيء من الجد والهزل والآثار والأخبار والسير، والأشعار المتصلة بأيام الحرب المشهورة والأخبار المأثورة، وقصص الملوك في الجاهلية والخلفاء في الإسلام.

ويعد كتاب الأغاني مرجعاً مهماً، لكل باحث في الثقافة العربية، كما أنه موسوعة تضم التاريخ والأدب والنقد والموسيقى والأنساب والتراجم إلى غير ذلك من معارف ويوصف للحياة وأنماط من السلوك، وهو يعد، بحق، سجلاً لحياة العرب.

**أما إذا نظرنا إلى رائد المؤرخين العرب وهو أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي (ت ٩٥٧م) صاحب كتاب مروج الذهب ومعادن الجوهر<sup>(٦)</sup>، نجد أن ما أورده للمسعودي من وصف وقصص، عن الحياة العربية وعن الرشيد بطل نكبة البرامكة، يتوافق، إلى حد كبير، في الصياغة الفنية لبعض الأحداث مع فنية الكتابة الأدبية لأنف ليلة وليلة، وبخاصة ما كان من أمر تزويج الرشيد أخته العباسة لجعفر البرمكي؛ فقد نقلها المسعودي عن الأصمعي في أسلوب روائي، يخرج من إطار تسجيل الحدث تسجيلاً تاريخياً إلى مجال روايته رواية قصصية، وبأسلوب أدبي وصياغة فنية، تجعل من الحدث التاريخي حدثاً روائياً درامياً في أحيان أخرى وإذا استطرفنا في الحديث عما درنه المسعودي من**

أنباء، وما أورده من أخبار، وما ذكره من روايات، وما قدمه من وصف لأجانب الموجودات وغرائب الكائنات، وما عرضه من سير وتراجم، وما قدمه من شرح للعادات والتقاليد، أو ما جمعه من معلومات جغرافية، نجد أن مادته - ومادة غيره من الرحالة والمؤرخين والجغرافيين وما أورده الأدباء العرب القدماء - وهذه المواد التاريخية والأدبية تحتاج إلى وقفة متأنية من دراسي الثقافة العربية، وإعادة قراءة التراث اللغافي العربي، من خلال منظور جديد ووجهة نظر أعمق مما كان وأكثر معاصرة.

وهو جهد يحتاج إلى منهج متكامل ومقارن يشترك فيه عدد من الباحثين المتخصصين في الدراسات الإنسانية وليس دارسو التاريخ أو للمأثورات الشعبية فحسب.

نظر تأملًا، على سبيل المثال، ما أورده المسعودي من حديث عن زبيدة زوجة الرشيد أيام حملت بالأمين (محمد) بعد مولده وبمعه، سجد موقفًا دراميًا يعادل ما واجهه ماعث في رائعة شكسبير. وإن كان نتاج الحدث مغايرًا بين هذا وذلك، مع إدراكنا للفارق النوعي في الأحداث التي صاحبت وكونت كلا منهما.. وتلك التي كونت «دراما» الأمين وهـ.. صادقة في حياته من نبوءات كان لها دور أساسي في صرخ أحداث حياته.

يرى المسعودي عن زبيدة: أنه ذكر جماعة من الإخباريين ومن علوا بأخبار العباسيين أن زبيدة رأت في المنام ليلة علقت بمحمد، الأمين، كأن ثلاث نسوة دخلن عليها وجرى بمجلس، فعدت اثنتان عن يمينها وواحدة عن يسارها، فذات إحداهن، فجعلت يدها على بطن أم جعفر، ثم قالت: هناك فحم عظيم البذل ثقيل الحمل، نكد الأمر، ثم فطت الثانية كما فطت الأولى وقالت: ملك ناقص الجد، مغلول الحنك، ممذوق الود، تجور أحكامه وتخونه أيامه، ثم فطت الثالثة وقالت: ملك قساف، عظيم الإيلاف كثير الخلاف قليل الأصناف. قالت فاستيقظت وأنا فرجة فلما كان في الليلة التي وضعت فيها محمدًا، دخلن علي وأنا نائمة كما كن دخلن فعدن عند رأسي، ونظرن في وجهي، ثم قالت إحداهن: شجرة نضرة، وريحانة حسنة وروضة زاهرة.

ثم قالت الثانية: عين غدقة، قليل لبنها، سريع فتاؤها، عجل ذهابها.

وقالت الثالثة: عدو لنفسه، ضعيف في بطنه، سريع إلى عرشه، مزال عن عرشه، فاستيقظت من نومي وأنا فرجة بذلك، وأخبرت بذلك قهرماني فقالت: بعض ما يطرق النائم، وعيب من عيب التوابع. فلما تم فصله، أخذت مرقدي ليلة ومحمد أمامي في مهد فإذ بهن قد وقفن على رأسي وأقبلن على ولدي محمد، فقالت إحداهن: متلاف مهادر بعيد الآثار سريع الطائر.

ثم قالت الثانية: ناطق مخصوم، ومحارب مهزوم، ورأغب محروم، وشقى مهموم. وقالت الثالثة: احفرها قبره، ثم شقوا لحنه، وقدموا أكفانه وأعدوا جهازه، فإن موته خير من حياته.

قالت فاستيقظت وأنا مضطربة وجلة، وسألت مفسري الأحلام والمجمين، فكل يخبرني بسعادته وطول عمره، وقلبي بأبي ذلك، ثم زجرت نفسي، وقلت: وهل يدفع الإشفاق والحنز والاحتراز واقع القدر أو يقدر أحد أن يدفع عن أحبابه الأجل.

هذه الصورة الدرامية كأنها رواية اعتمدت وقائع التاريخ ولكنها صيغت بقلم روائي جميل الأسلوب يتداخل فيها الحدث الواقعي مع الخيال والوهم. وتترامم فيها الأحداث وراء النبوءات كما يمتزج في عرض الحدث حدث مماثل من الماضي حينما تتماثل الأحداث والمواقف الإنسانية.

ويقول المسعودي: فقد كانت أم جعفر لا تطلق بالرشيد فشاور بعض مجالسه من الحكماء وشكى ذلك إليه، فأشار عليه بأن يغيرها، فإن إبراهيم الخليل عليه السلام كانت عنده سارة فلم تكن تطلق منه، فلما وهبت له هاجر، علقت منه بإسماعيل فغارت سارة عند ذلك فطلعت بإسحق. فاشترى الرشيد أم المأمون (عبد الله) فاستخلاه فعلقت بالمأمون. فغارت أم جعفر عند ذلك فطلعت بمحمد.

حينما أذكر هنا ما رواه المسعودي، لا أقصد بذلك سرد أحداث تاريخية، ولكن أهدف إلى تقديم نموذج من نماذج أسلوب المسعودي في رواية ما يصل إليه من معلومات. وذلك الأسلوب الذي يجمع في مادته بين الواقع التاريخي والخيال التخيلي. وكيف تزخر معلوماته التاريخية بأخبار درامية. فكتب التاريخ العربي، زخر بمادة أدبية ثرية، تفيض بالمواقف

الإنسانية التي تصلح أن تكون مادة فنية يصوغها الأدباء في أعمال فنية تكشف عن الذات العربية بموروثاتها الثقافية.

فليس التاريخ هو تاريخ للصراعات، بل هو تاريخ للمواقف الإنسانية بما تحويه تلك المواقف من تأملات وتصورات. أما إذا تأملنا ما ورد في كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات<sup>(٧)</sup> لزكريا القزويني (١٢٦٨ - ١٣٣٨ م) وما تضمنته معلوماته، من حكايات وقصص ووصف لأحداث وكائنات، نقل بعضها عن السعدي، فإننا نجد وصفاً للعديد من أنواع السمك والحيوانات العجيبة والكائنات الغريبة، مما تتضمنه الحكايات الشعبية، من وصف للعالم الغريبة، التي يصادفها الإنسان في حياته خلال تجواله عبر الأماكن والأزمنة.

كما نلاحظ تماثلاً بين ما ورد من وصف لمغامرات البحارة وأبطال الحكايات المدونة، وبين ما ورد في الحكايات الشعبية الشفاهية من أحداث؛ بل قد تتداخل الروى، بين ما ورد في كتب التاريخ والجغرافيا والرحالة، عن عجائب المخلوقات في عالم البحار، وبين ما يروي البحارة في الخليج العربي من قصص قديمة أو حكايات سمعوها أو عن أحداث عايشوها في عالم البحر، حينما كانوا يقومون برحلات للغوص في أعماق البحر، بحثاً عن المحار الكامن فيه اللؤلؤ، أو في رحلات السفر البعيدة من الخليج إلى المحيط، في التجارة مع سكان سواحل إفريقيا وموانئ الهند، وما يصادفهم من أهوال؛ وهو ما تجد بعض عناصره، في التراث العربي القديم الذي تناول حياة البحر ومغامرات البحارة<sup>(٨)</sup>.

بل قد يذهب بنا التصور الفني إلى افتراض أن صور الكائنات الخرافية التي تروى في الحكايات الشعبية ما هي إلا تصوير فني وصياغة أدبية، لم شاع في كتب المؤرخين والرحالة والجغرافيين، من وصف لبعض الكائنات، أو أن تلك الصور كانت في الأصل من إبداع الخيال الشعبي وما صاغته قريحة الفنانين والأدباء القدامى في عصور ما قبل التاريخ من تصورات تخيلية وتخييلات سريرية عن عالم الطبيعة المليء بالغرائب والعجائب والمخلوقات المدهشة والحيوانات والطيور الجميلة أو المرعبة وأشكال النبات والحشرات التي تثير دهشة الإنسان وجيرته.

بل إن ما ذكره القزويني عن عالم الأسماك والطيور وطائر الرخ ما أخطأ بين ما رواه السندباد البحري من مشاهدات وبين ما ذكره القزويني عن حكاية الرجل الذي كان يسكن أصفهان، والذي ركب البحر مع بعض التجار، وصادف أمراً عجيبة وعاش تجارب غريبة، وكأنه السندباد في مغامراته، ويختار الإنسان في تحديد مصادر معلومات القزويني ومصادر السندباد. كما أن حكايات ألف ليلة وليلة تتوج بحقائق من التاريخ، ومعارف علمية تنقل المعلومات في أسلوب روائي إلى عامة الناس الذين قد يصعب عليهم استقصاء المعلومات العلمية والتاريخية والجغرافية من الكتب أو التعرف على قصص السلف وأخبار الأبطال من المدونات التي خطها الصايقون.

ولقد كانت دراسة د. سهر القلماوي عن ألف ليلة دراسة رائدة، في مجال الكشف عن العلاقة بين الأدب والتاريخ، في التعريف بما حظيت به ألف ليلة وليلة من اهتمام علمي وأدبي عالمي<sup>(٩)</sup>.

وإذا انتقلنا من عالم ألف ليلة وليلة الريح إلى عالم المفكرين القدامى والأدباء والمؤرخين سوف نجد من بين أعلام العرب الأصمعي بن عبد الملك الباهلي (٧٤٠ - ٨٣١) نموذجاً يعثر به في توثيق المرويات، فهو رواية «الذي جد وهزل بعد أن يكون محسناً»، وقد كانت أخبار الأصمعي مصدرًا ثرياً، لأقدم صور التأليف القصصي، ونص أن هذه الأخبار قد تمت ارتجالاً، وتضمنت بأقلام الأدباء من ناحية، وبأسنة القصّاصين والندامى والمستظرفين من ناحية أخرى. ويوجد هذا الفنان الشعبي أشبه بظهور متناثر ثابتة في أرض خصبة. ولكن بين الفناء والأحجار - وجمعها حتى دين أن يحاول بلورة مغزاه العام<sup>(١٠)</sup>.

أما عمرو بن بحر الجاحظ فيعد نموذجاً أدبياً خاصاً؛ فقد كان عالماً محيطاً بمعارف عصره لا يكاد يفوته شيء منها سواء في ذلك أصيلاها ودخيلها، وسواء ما كان إلى العلم والتحقيق، وما كان إلى الأخبار والأساطير، وكان رواية من روعة اللغة وأدائها، أخبارها، غابرها ومعاصرها، واسع الرواية، دقيق المعرفة، قوى الملكة في نقد الآثار وتمييزها<sup>(١١)</sup>، فكتابات، تتميز بالبراعة في الوصف والقدرة على التمييز، ودقة في التصوير الحسي والنفسي، وميل إلى الفكاهة. وكان



الشباب بين الأدب النصيح المعبر عن الوجدان الجمعي وبين الأدب البدوي المعبر عن هذا الوجدان، وهو التشابه الذي يجعل أيام العرب تتراصف على مدى التاريخ وتحفظ بعخصانها على الرغم من الانتشار في المكان واختلاف اللهجات، كما أنه يميّز النظم عن الاتجاه الملحمي الأصلي في الأدب العربي، ويبرز الركبتين الأساسيتين وهما الحرب والحب<sup>(١٤)</sup>.

وما تأمنا المنهج العلمي الذي كان شائعاً بين المؤرخين العرب وهو السُّلُك من كتب من ألف قبلهم، والرواية عن أناس وصعدوا فيهم فقتلهم، وتسجيل مشاهداتهم. وهم يرفعون في ذلك كله أمانة النقل والرواية وصدق التسجيل وهذه شروط أساسية في البحث العلمي<sup>(١٥)</sup>.

هذا المنهج في تقصي المعلومات وجمعها أتبعه المقريزي (ت ج الدين أحمد بن علي) (١٣٦٤ - ١٤٤٢) في كتابه «السواعذ والاعتبار بذكر الخطط والآثار» الذي يعتبر مصدراً هاماً من مصادر المعرفة بالمأثورات الشعبية التي كانت شائعة في عصره، ومازال بعض منها شائعاً للآن واستكناه عوامل التمييز الحادثة فيها.

وقد سار المقريزي على نهج أسلافه ابن خلدون في تسجيله للحياة العامة في عصره، وعن المنهج الذي سلكه يقول: «وأما أنحاء التعاليم التي قصدت في هذا الكتاب فإني سلكت فيه ثلاثة أنحاء وهي: النقل من الكتب المصنفة في العلوم، والرواية عما أدركت من شيفخة العلم ورجلة الناس، والمشهد لما عاينته ورأيت<sup>(١٦)</sup>». ومنهج المقريزي في ذلك يتماثل مع اتجاه الباحثين الفولكلوريين المعاصرين في جمع مادة بحثهم. والمقريزي حينما ينظر إلى «الثقافة المادية، المتمثلة أساساً لا يقتل تتبع «الثقافة العقلية، والمصاحبة لأشكال هذه الحياة المادية».

كما أنه يدرك بوضوح أن «لكل أمة من أمم العرب والعجم على تباين أرائهم واختلاف عقائدهم، أخباراً عنهم معرفة شائعة دائمة بينهم». ولكل مصر من الأمصار المعمورة حوادث قد مرت به، يعرفها علماء ذلك العصر في كل عصر.

ولا شك أن كتاب الجبرتي (١٧٥٤ - ١٨٢٥)<sup>(١٧)</sup> يعتبر عملاً فريداً وسجلاً رائعاً للحياة اليومية في عصره، كما أن ما يحتويه من مادة عن تاريخ مصر الاجتماعي يعتبر بحثاً مهماً من مباحث الدراسات الفولكلورية، وبخاصة عن الحياة في الفترة ما بين القرنين ١٨، ١٩.

يصور الواقع دون تستر أو محاولة لتجميله فرسم طبقات المجتمع المتفاوتة، ويعد عن استخدام الخيال والصور المجازية<sup>(١٨)</sup>، والجاذب بمؤلفاته العظيمة - وبخاصة الحيوان والنبات، والبيان والتبيين - والمحسن والأضداد، إلى غير ذلك من مؤلفات ورسائل وضعها - بعد أحد أعلام الفكر العربي الذين حددوا معالم الطريق في النظر إلى موضوعات الأدب الشعبي ومأثورات العامة، وقدموا لنا من خلال رؤيتهم الشخصية والموضوعية صوراً حية نقلوها نقلاً دقيقاً وبلغياً، وهو أول من صاغ فنون العامة وآدابها صياغة أدبية فصيحة.

بل إنه من الممكن القول بأن صفيح تدوين المأثورات الشعبية وأنماطها التعبيرية المختلفة والمتنوعة، في كتب التراث العربي المتعددة، ليست صيغاً وأماطاً مستحدثة أو قسرة على طبقات معينة هي الطبقات الشعبية رعاة الباش؛ بل هي فنون قديمة أدبية متواترة وجدت لدى عدد غير قليل من الكتاب والأدباء العظام، والتي عوا قيمة هذا الإنتاج غنياً ومرسوخة، ووسيت في الحياة اليومية للإنسان. فاحتضنوه به وسجلوه في أعمالهم والتي شكلت بصيغتها الأدبية الطابع المتميز للتراث العربي، بما تحتويه تلك النصيغ من دلالات ثقافية.

فابن خلدون (١٣٣٢ - ١٤٠٦) حينما جعل موضوع علم التاريخ الحياة الاجتماعية وما يتصل بها من حضارة مادية وعقلية، بحث في أحوال العمران والمساكن والكسب والعلوم والصنائع المختلفة.

ولئن يستطيع باحث في الآداب العامة والشعبية أن يغفل ابن خلدون الذي أعانته ملمحة الاجتماعى، وملاحظاته المباشرة، على أن يسجل من المعارف والروايات والشواهد. وهو وإن وجد في عصر الطوائف، وإن تجاوزته لتحيا قروناً، وإن تأثرت ظروفه المتشابهة؛ إلا أنه يثبت بطريقة مباشرة وغير مباشرة أن التراث الأدبي العربي أوسع وأعظم مما كان يظن، وأن فيه من الظواهر ما يتفاهل المؤرخون والباحثون. وأن هذا الأدب العربي المتسع المتنوع يترى إلى الوحدة من ناحية، ويحتفظ في مضامينه بوظائف لاتزال حياتنا اليومية في حاجة إليها<sup>(١٩)</sup>.

وكما يقول أيضاً د. عبد الحميد بونس: «لقد أفاد ابن خلدون من ملاحظته المباشرة ومن دراسته على السواء واستنتاج بنزعه إلى التعميم الفلسفي أن يضع أمام الباحثين بعض أوجه

وأعمال كل واحد من أعلام المفكرين والمؤرخين والأدباء العرب تحتاج إلى دراسة مستأنية مستقصية من وجهة نظر علم العائورات الشعبية.

**كما أن السيرة الشعبية بطبيعتها الأدبية مصدر آخر من مصادر المعرفة التاريخية.**

فالسيرة: هي تصوير أدبي تخيلى وشعري لرؤية المجتمع لأحداث التاريخ كما تتناقلته شفاهة، رواه الراويون عبر حقب الزمان.

فالسيرة صور أدبية للتاريخ الاجتماعي لبطل من الأبطال فى إطار أحداث مجتمعه.

وعلى أية حال، فكل من التاريخ والأدب تسجيل لأشكال الحياة الإنسانية من خلال منظور وجداني.

ولا شك أن الاهتمام المعاصر بالأدب والتاريخ فى الثقافة العربية سوف يكشف النقاب عما حمله التراث الأدبي من أشعار وحكايات وأمثال ونوادر ووصف لمجاسل العرب، وسوف يكشف هذا الاهتمام العلمى عن جوانب عديدة غفل التاريخ العربى عن ذكرها.

فالأدب - وبخاصة الأدب الشعبى نظراً لطبيعة مادته ومصادر إنتاجه - سجل فنى لحياة الإنسان.

**بل إن التعاون الخلاق بين دارسى الأدب الشعبى والتاريخ وبين دارسى الثقافة العربية والثقافات غير العربية سوف يكشف عن المقومات والمكونات الأساسية؛ للتواصل الثقافى الذى تحقق عبر حقب التاريخ بين الثقافة العربية وغيرها من ثقافات وينظر مفسران يكشف عن وحدة الإبداع العربى وتنوعه وثنائه بين الثقافات الإنسانية المتعددة.**

وعلى أية حال، فإن الجهود المبذولة فى الكشف عن مقومات التاريخ فى الأدب وتواصل الثقافة العربية... هي كما قبل فى المثل السائر الذى أورده الميدانى فى مطلع قصة الزياء الشهيرة - **«خطب يسير فى خطب كبير»**.

وهو مطلع قصة الزياء التى أوردها الميدانى فى مجمع الأمثال ج ١ ص ٣٢٥ - ٣٢٩ ولتى ننقلها هنا بنصها الآتى:

«قال قصير بن سعد اللخمي لجذيمة بن مالك بن نصر الذى يقال له جذيمة الايرش، وجذيمة الوضاح. والعرب تقول الذى به البرص، به وضح، نفادياً من ذكر البرص. وكان

جذيمة ملك ما على شاطئه الفرات. وكانت الزياء ملكة الجزيرة، وكانت من أهل باجرمي، وتكلم بالعربية، وكان جذيمة قد وترها بقتل أبيها، فلما استجمعت امرها، وانتظم شمل ملكها، أحبت ان تغزو جذيمة، ثم رأته ان تكتب إليه أنها لم تجد ملك للنساء إلا يقبحاً فى السماع، وضعفاً فى السلطان، وأنها لم تجد لملكها موضوعاً، ولا لنفسها كفوفاً غيرك، فأقبل إلى لاجمع ملكى إلى ملكك، واصل بلادى ببلاكك، ونقلد امرى مع امرك. تريد بذلك الغدر. فلما أتى كتابها جذيمة، وقدم عليه رسلها، استخفه ما دعه إليه، ورغب فيما اطعمته فيه، فجمع أهل الحجا والرأى من ثقاته، وهو يومئذ بهقبة من شاطئه الفرات، فعرض عليهم ما دعه إليه وعرضت عليه، فأجمع رأيهم على أن يسير إليها فيستولى على ملكها، وكان قيمه قصير، وكان أريباً حازماً أكثر عند جذيمة، فخالهم فيما اشاروا به وقال: رأى قاتر وغدر حاضر. فذهبت كلمته مثلاً. ثم قال لجذيمة: الراى ان تكتب إليها، فإن كانت صادقة فى قولها فلتقبل إليك، وإلا لم تمكدها من نفسك، ولم تنفع فى حبالها، وقد وترتها وقتلت أباه. فلم يوافق جذيمة ما أشار به. فقال قصير:

**إنى امرؤ لا يعمل العجز ترويتى**

**إذا أتت دون شيء سيرة النوزم**

فقال جذيمة: لا، ولكنك امرؤ رأيت فى الكن لا فى الضح. فذهبت كلمته مثلاً. ودعا جذيمة عمرو بن عدى ابن اخته فاستشاره فشحجه على المسير وقال: ان قومى مع الزياء، ولو قد رأوك صاروا ملك. فأحب جذيمة ماله، وعصى قصيراً فقال قصير: لا يطاع لقصير امر. فذهبت مثلاً. واستخلف جذيمة عمرو بن عدى على ملكه وسلطانه، وجعل عمرو بن عبد الجن معه على جنوده وخيوله، وسار جذيمة فى وجوه اصحابه، فأخذ على شاطئه الفرات من الجانب الغربى، فلما نزل دعا قصيراً فقال: ما الراى يا قصير؟ فقال قصير: بهقبة خلقت الراى. فذهبت مثلاً. قال: وما ظنك بالزياء؟ قال: القول رذاف، والحزم عثراته تخاف. فذهبت مثلاً. واستقبله رسل الزياء بالهدايا والاطياب فقال: يا قصير، كيف ترى؟ قال: خطب يسير فى خطب كبير. فذهبت مثلاً. وستفكك الجيوش، فإن سارت امامك فالمرأة صادقة. وإن اخذت جنيتك واحاطت بك من خلفك فالقوم غادرون بك، فأركب العصا فإنه لا يثق غبار. فذهبت مثلاً. وكانت العصا فرساً لجذيمة لا تجارى. وإنى راكبها ومسايرك عليها. فظليته الخيول والكتائب، فحالت بينه وبين العصا، فركبها قصير،

ونظر إليه جذبية على متن العنصا مولياً. فقال: ويل أمة حزمًا على متن العنصا. فذهبت مثلاً. وجرت به إلى غروب الشمس ثم نفقت، وقد قطعت أرضاً بعيدة، فبنى عليها برجاً يقال له برج العنصا وقالت العرب: خير ما جاءت به العنصا. فذهبت مثلاً. وسار جذبية وقد احاطت به الخيل حتى دخل على الزياء، فلما رآته تكشفت فإذا هي مضفورة الاسب فقالت: يا جذبية، أذأب عروس ترى؟ فذهبت مثلاً. فقال جذبية: بلغ المدى، وجف الثرى، وامر غدر ارى. فذهبت مثلاً. ودعت بالسيف والطلع ثم قالت: ان دماء الملوك شفاء من الكلب. فأمرت بطست من ذهب، قد أعدته له، وسقته الفم حتى سكر وأخذت الخمر منه مأخذها، فأمرت براهيشه قطعاً، وقدمت إليه الطست وقد قيل لها: ان قطر من دمه شيء في غير الطست طلب بدمه. وكانت الملوك لا تقتل بضرب الاعاق إلا في القتال، تكربة للملك، فلما ضعفت يده سقطت، فقطر من دمه في غير الطست فقالت: لا تضيقوا دم الملك. فقال جذبية: دعوا ما ضيعه الله. فذهبت مثلاً. فهلك جذبية، وجعلت الزياء دمه في ريمة لها، وخرج قصير من الحى لى الذى هلك العنصا بين أظهرهم، حتى قدم على عمرو بن عدى، وهو بالحرية فقال له قصير: أثار انت؟ قال: بل أثار سائر. فذهبت مثلاً. ووافق قصير الناس، وقد اختلفوا، فصارت طائفة مع عمرو بن عدى اللخمى، وجماعة منهم مع عمر بن عبد الجرمى، فاختلف بينهما قصير حتى اصطلحا، وانقاد عمرو بن عبد الجرمى لعمرو بن عدى: تهاً واسعد، ولا تبطلن دم خالك. قال: وكيف لى بها وهى امنع من عقاب الجوى؟ فذهبت مثلاً. وكانت الزياء سألت كاهنة لها عن هلاكها فقالت: ارى هلاكك بسبب غلام مهين غير أمين، وهو عمرو بن عدى، وإن تمرى بيده ولكن حتفك بيدك، ومن قبله ما يكون ذلك. فحذرت عمرا، واتخذت لها نفقاً من مجلسها الذى كانت تجلس فيه إلى حصن لها داخل مدينتها. وقالت: ان فجأنى امر دخلت النفق إلى حصنى. ودعت رجلاً مصوراً<sup>(١٨)</sup> من اجرد اهل بلاده نصوباً، واحسنهم عملاً، فجهزته واحسنت إليه وقالت: سر حتى تقدم على عمرو بن عدى متكرراً فتخلو بحشمه، وتنضم إليهم، وتخالطهم، وتعلمهم ما عندك من العلم بالصور، ثم انبت لى عمرو بن عدى معرفة، قصوره جالسا، وقائسا، وراكبا، ومتفضلاً، رمتلحاً بيهلته وابسته ولوته، فإذا احسنت ذلك فأقبل إلى. فانطلق المصور حتى قدم على عمرو بن عدى، وصنع الذى أمرته الزياء، وبلغ من ذلك ما أوصته به، ثم رجع إلى الزياء بعلم ما وجهته له من الصورة على ما

وصفت وأرادت ان تعرف عمرو بن عدى فلا تراه على حال إلا عرفته وحذرت وعلمت علمه. فقال قصير لعمرو بن عدى: اجدع انفى، وامضرب ظهري ودعنى وإياها. فقال عمرو: ما أنا بفاعل، وما انت كذلك مستحقاً عندى. فقال قصير: خل عنى اذن وخلاك ذم. فذهبت مثلاً. فقال له عمرو: فأنت أبصر. فجدع قصير انفه، واثار آثاراً بظهره فقالت العرب: لمكر ما جدع قصير أنفه. وفى ذلك يقول العنصا:

وفى طلب الاوتار ما حر انفه

قصير ورام الموت بالسيف بيهس

ثم خرج قصير كأنه هارب، واطهر ان عمرواً فعل ذلك. وأنه زعم أنه مكر بخاله جذبية، وغره من الزياء. فسار قصير حتى قدم على الزياء فقبل لها ان قصيراً بالباب، فأمرت به، فأدخل عليها، فإذا انفه قد جدع، وظهره قد ضرب فقالت: ما الذى ارى بك يا قصير؟ قال: زعم عمرو انى قد غررت خاله، وزينت له المصور اليك، وغششته، وما لآلتك، ففعل بى ما ترين، فأقبلت إليك وعرفت لى لا أكرن مع أحد هو أثقل عليه منك. فأكرمته، واصابت عدده من الحزم والرأى ما أرادت. فلما عرف أنها استرسلت إليه، ووقعت به قال: إن لى بالعراق اموالاً كثيرة، وطرائف، ورثاباً، وعطراً، فابعثنى إلى العراق لأحمل مالى، وأحمل إليك من بزورها وطرائفها ورثابها وطيبها وتصيبين فى ذلك ارباحاً عظماً، وبعض ما لا غنى للملوك عنه. وكان أكثر ما يطرفها من التمر الصرفان، وكان يعجبها. فلم يزل يزىن ذلك، حتى اذنت له، ودفعت إليه اموالاً، وجهزت معه عبيداً. فسار قصير بما دفعت إليه، حتى قدم العراق، وأتى الميرة منتكراً فدخل على عمرو فأخبره الخبر وقال: جهزنى بصنوف البز والامتعة، لعل الله يمكن من الزياء، فقصيب ثأرك، وتقتل عدوك، فأعطاه حاجته، فرجع بذلك إلى الزياء، فأعجبها ما رأت، وسرها وازدادت به ثقة، وجهزته ثانية، فسار حتى قدم على عمرو فجهزه وعاد إليها. ثم عاد الثالثة وقال لعمرو: اجمع لى ثقات اصحابك، وهبى الغنائم والصوح، واحمل كل رجلين على بعير فى غراريتين، فإذا دخلوا مدينة الزياء أقمتك على باب نفقها، وخربت الرجال من الغرار<sup>(١٩)</sup> فصاحوا بأهل المدينة فمن قاتلهم قتلوه، وإن اقبلت الزياء تريد النفق جلتها بالسيف. ففعل عمرو ذلك، وحمل الرجال فى الغرار بالسلاح، وسار يكمن للذهار ويسير الليل، فلما صار قريباً من مدينتها تقدم قصير فبشرها وأعلمها بما جاء به من المتاع والطرائف وقال لها: آخر البز على القلوص. فأرسلها مثلاً. وسألها ان تخرج فتتظر لى ما

جاء به. وقال لها: جلست بما صاء وصمت. وذهبت مثلاً. ثم خرجت الزباء فأبصرت الابل تكاد قوائمها تسوخ في الارض من ثقل احمالها، فقالت: يا قصير:

ما للجمال مشيها وتيدا

أجندلا يحملن ام حديدا

ام صرقاتنا تارزا شديدا

فقال قصير في نفسه: بل الرجال قبيصاً قعوداً. فدخلت الابل المدينة، وكان بيده منخسة، فنخس بها الفرارة فأصاب خاصرة الرجل الذي فيها فضرط فقال البواب بالرومية: (بشنت ساقا) يقول، شر في الجوالق. فأرسلها مثلاً. فلما

توسطت الابل المدينة أتيتها، ودل قصير عمرًا على باب النفق الذي كانت الزباء تدخله، وأرته إياه قبل ذلك، وخرجت الرجال من للفرائز فصاحوا بأهل المدينة، ووضعوا فيهم السلاح، وقام عمرو على باب النفق؛ وأقبلت الزباء تريد النفق فأبصرت عمرو فعرفته بالصورة التي صورت لها، فنضت خاتمها، وكان فيه السم وقالت: يهدي لا يهد ابن عدو. فذهبت كلمتها مثلاً. وتلقاها عمرو فجلبها بالسيف، وقتلها، وأصاب ما أصاب من المدينة وأهلها، وانكفأ راجعاً إلى العراق. وفي بعض الروايات، مكان قولها: أدأب عروس ترى؟ أشوار عروس ترى؟ فقال جذيمة: أرى أدأب فاجرة غدور بظراء تلفة. فسالت: لا من عدم مواس، ولا من قلة أواس، ولكن شيمة من اناس. فذهبت مثلاً.

## الهوامش

- (١) راجع: خير الدين الزركلي / الأعلام - بيروت، ١٩٦٩، ط ٣، ج ٣، ص ٧٢ والموسوعة العربية للبيرة، دار الفلم، القاهرة، ١٩٦٥ ومحمد فريد أبو حديد / زنبوبها - ط ٧، دار المعارف بمصر، ١٩٧٨ وقد تناول الأستاذ محمد فريد أبو حديد شخصية زنبوبها تناولاً روائياً جمع بين التصور اللغوي الروائي وبين الأحداث التاريخية، مع ما يعطو شخصيتها من غبوض تاريخي.
- (٢) قدم السعدي (أبو الحسن علي بن الحسين) ت: ٣٤٦ = ٩٥٧ في كتابه «مروج الذهب ومعاين لجهنم» دار الاندلس بيروت ١٩٦٦ ج ٢ ص ٢٢ وما بعدها - شخصية الزباء تقديماً تاريخياً يرفي إلى مستوى الرواية الفنية لأحداث حياة الزباء.
- (٣) راجع قصة خذبن المظنين وغيرهما من أمثال قبلت خلال سرد حياة الزباء في: مجمع الأمثال لأبي نضر - أحمد بن محمد الليسابوري الميداني - توفي ١١٢٤ م. منشورات دار الحياة بيروت ١٩٦١، ج ١، ص ٣٢٥ - ٣٢٩. تم: نهاية هذا المقال سوف أقدم للنص الكامل لقصة الزباء كما أوردها الميداني في مجمع الأمثال.
- (٤) محمد أحمد جاد المولي ومحمد أبو العنن إبراهيم، وعلى محمد الحماوي، قصص النور، دار إحياء الكتب العربية القاهرة ١٩٧١، ١٩٧٢ - أربعة أجزاء. وراجع أيضاً مؤلفاتهم عن: أيام العرب في الجاهلية، دار إحياء الكتب العربية القاهرة ١٩٤٢، وأيام العرب في الإسلام، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ط ٣، ٦٨.
- (٥) صفوت كمال / معاهج بحث الفولكلور العربي، بين الأصالة والمعاصرة - مجلة عالم الفكر، المجلد السادس العدد الرابع / الكويت، يناير. مارس ١٩٧٦ ص ١٧٣ - ٢١٠.
- (٦) السعدي / مروج الذهب ومعاين لجهنم، حققه وصيغته أسعد ناظر، دار الاندلس بيروت ١٩٧٣، ج ٢، ص ٢٥٠ وما بعدها. ج ٣، ص ٣٨٩ وما بعدها.
- (٧) الفروسي / عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدم له وحققه / فاروق سعد، دار الآفاق الحديثة بيروت ١٩٧٣.
- (٨) راجع: صفوت كمال / الحكايات الشعبية الكويتية: دراسة مقارنة. وزارة الإعلام، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٨٦.
- (٩) راجع:
- (أ) سهير التتموي / ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر ١٩٦٥.
- (ب) عبد الصالح النعيمي / ذبواب ألف ليلة وليلة، (كتاب مجلة التراث الشعبي، ١). بغداد ١٩٨٠، فقد حقق المؤلف في هذا الديوان ما ورد من الأشعار في ألف ليلة وليلة.
- (١٠) أحمد كمال زكي. الأصمعي. مجلة عالم الفكر، م ١٣، ١٤ ابريل - يونيو ١٩٧٧ - ص ٢٧٧ - ٢٥٨.
- الأصمعي (سلسلة أعلام العرب، ١٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٧٧.
- (١١) البغلة لتلجامد. عن نصه وعق عليه طه المحامري، (سلسلة ذخائر العرب، ٢٣) دار المعارف بمصر، ص ١٨.
- (١٢) الموسوعة العربية للبيرة، ص ٥٩١.

- (١٣) عبد الحميد يونس/ الأدب الشعبي عند ابن خلدون، بحث معاد نشر بكتاب «دفاع عن النولكار»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١١٧ - ١٣٣.
- (١٤) المرجع السابق ص ١٣٠.
- (١٥) حسن الساعاني/ المنهج العلمي في مقدمة ابن خلدون، من أعمال مهرجان ابن خلدون، المركز القومي للبحوث الاجتماعية بالقاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٠٣ - ٢٢٧.
- (١٦) المقرئزي/ المرازط والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨.
- (١٧) عجائب الآثار في التراجم والأخبار.
- (١٨) يبين لنا من ذلك إلى مفهوم التصوير ورسم الأشخاص كان شائعاً في عصرها. وكان تسجيل صور الشخصيات رسم جوليته من حياتهم، وسيلة من وسائل التعرف على أسلوب تفكيرهم وطرائق سلوكهم.
- (١٩) تذكرنا هذه الحكاية بحكاية علي بابا والأربعين حرامي الشائمة في تراثا للشعبي العربي.. كما تثير في الذاكرة قصة حصان طروادة الخشبي، بل نذهب بها إلى الحكاية المصرية القديمة التي نروي عن «تموتي» القائد العسكري المصري أحد قواد الملك تحوتس الثالث ١٤٦٨ - ١٤٣٦ ق.م. وسادن ملوك الأسرة الثامنة عشرة. الذي تزوج بعد موت أبيه تحوتس الثاني من بنت عمه حتشموت، وكان صبيلاً لا يبلغ الثامنة من عمره، وقام الاثنان باعدابهما شريكين في العرش بحكم مصر، ولكن لم يمض أكثر من أربع سنوات حتى استنكت حتشموت بالحكم، وتركت تحوتس الثالث قابعاً في داره بوصفه زوجاً للملكة فقط. وبعد ١٨ سنة استطاع تحوتس أن يقضى على الملكة، واستقل بالعرش وسجل لنفسه في التاريخ بطولات قل أن فاز بها فرعون آخر. وقد ترك لنا التاريخ حوليات تحوتس الثالث. وتحمل تلك الحوليات معلومات عديدة عن الكثير من الحياة الاجتماعية والتقدم الحضاري. وكان يكتب هذه الحوليات كتاب ملحقات بالجيش علاوة على ما سجل على جدران المعابد التي أمام قديس الأقداس لمجد الكرنك.
- وتروي قصة تحوتي أحد قواد تحوتس الثالث، أن تحوتي فشل في الاستلاء على مدينة بافا بعد حصار طويل وإجأ إلى الحيلة والحديعة، فأورهم أمير بافا أنه يريد المهادنة وخيانة سيده فرعون مصر وبعد أن صدقه الأمير قبل أن يذهب ومعه زوجته وابنه إلى معسكر تحوتي للتفاوض على تفاصيل الاستسلام، وفي أثناء الحديث أصر بعض الصباط من المصريين بتقييد أمير بافا، ونفذ تحوتي حيلته بأن وضع مائتي جدي مدججين بأسلحتهم في مائتي غرارة واختار خمسمائة جدي لحملها إلى داخل المدينة، مدعياً أنها جزية يقدمها إلى أمير المدينة. وسار المركب بتقدمه سائق عربة الأمير حتى دخلوا إلى المدينة وهنا هاجموا أهلها واستولوا عليها وأسروا أعداداً كبيرة منهم. وأرسل تحوتي إلى ملكه تحوتس الثالث رسالة يقول فيها «قلتهذا، لقد سلم إليك والذك آمن العظيم أمير بافا وكل قومه ومدينته كذلك. أرسل رجالاً ليحملهم أسرى حتى نضاً لمعيد أبيك آمن ملك الآلهة بالعبيد ذكراً وإناً، أولئك الذين أصحبوا صرعى قديمك إلى أبد الأبدين».
- وقد ذكر د. عبد النعم أبو بكر أن هذا النص ورد على بردية هاريس رقم ٥٠٠ المحفوظة في المتحف البريطاني. راجع عبد الميم أبو بكر، الموسوعة المصرية، تاريخ مصر القديمة وآثارها، المجلد الأول، الجزء الأول، جمهورية مصر العربية، وزارة الثقافة والإعلام الشركة المصرية للطباعة والنشر، ص ١٧٧ - ١٧٨.



## د. غراء مهنا

«زمن طويل طويل طويل، بعد أن أخفى الشعراء  
ظلت أغانيهم تهيم في الشوارع،  
Charles Trenet, L'âme des Poètes

وهو، أيضاً، جماعى. ويجب أن نستلج من ذلك ثلاثة  
مفاهيم:

- مفهوم الخلق الجماعى أو الشعبى.

- مفهوم الشفعية.

- مفهوم «شعر الناس» المبكر، الذى لا يجعل أى تأثير  
أضافته المدرسة أو المهنة.

### ١ - الخلق الجماعى أو الشعبى

إن مفهوم الشعر الشعبى (الجماعى والتلقائى) على العكس  
من الشعر الأدبى (الذى هو نتاج إرادة فردية)، مفهوم نظرى  
بحث، فهذا الشعر يجعله الشعب الذى يعتبر كل شئ مفهوماً  
بالنسبة له أغنية - ونذكر أن كلمة «شعب» لا تحمل المعنى  
الذى أكسبه إياها الفولكلوريون فى نهاية القرن ١٩ وبداية  
القرن ٢٠؛ فكلمة شعب تعنى الجماعة بأكملها وليس الطبقة  
الدى فى هذه الجماعة، ويبدو الشعب كأنه كيان محدد أو كائن  
جماعى، وبالنسبة لـ M. Van Gennep فإن كلمة «شعبى» لا  
تعنى أى تأكيد للأصل، ولكنها تعنى فقط ما يحدث للشعب،  
فالأغنية ليست شعبية فى حد ذاتها تبعاً لأصلها، لكن نتيجة  
لدرجة تكيفها مع أفكار وأذواق ووسائل التعبير الشعبى.  
ومن الممكن أن نستلج عدة درجات من «الشعبية»:  
- شعر نشأ تلقائياً داخل الطبقات الشعبية، وهو مجهول  
الهوية.

منذ انتشار الطباعة بدا الإنسان مسكوناً بشعر بالدم على  
عالم «اللمس والسمع»، فبعد نهاية القرن الثامن عشر تغيرت  
أشياء كثيرة، وخلال السنوات القليلة الأخيرة بدأنا نتجه من  
جديد إلى الأدب الشفوى، إلى سماع الأصوات البدائية التى  
يبدو أن الناس قد أصبحوا صمّاً بالنسبة لها - إن هذا الأدب  
يجب أن يناضل حتى لا يغنى أمام الغزو الجديد للتكنولوجيا  
والكمبيوتر وتطور العلوم. ونشاهد عودة جبرية للشفوية،  
ونصبح الدراسات المخصصة لها فى تزايد مستمر.

ونشير إلى أهمية الدور الذى لعبته الآداب الشعبية  
والفولكلور فى تاريخ الإنسانية. إن كلمة «فولكلور» التى ابتدئها  
W.J. Thoms عام ١٨٤٦ استخفاً من كلمة «FOLK» أى  
«شعب» و «Lore» وهى كلمة قديمة تشير إلى «المعرفة»، تنطلق  
بمجموعة من العادات.

إن الشعر الشعبى هو جزء من التراث الثقافى، وهو عنصر  
إخبارى عن الحياة التى يعيشها أو يحلم بها شعب ما، ولقد نشأ  
بفرض الترفيه مصحوباً أو غير مصحوب بالموسيقى، وأصبح،  
بفضل الإيقاع الجميل، وبفضل الأسلوب البسيط الواضح،  
وسيلة الثقافة الوحيدة والمصدر الرئيسى للمعلومات للطبقة  
الشعبية، التى هى فى غالب الأمر أمية هـ، إذن، قدرة خلاقة  
تلقائية وبدائية لشعب ما، أى مجهولة الهوية، لا صاحب له

– شعر انتشر انتشاراً جماهيرياً واسماً.

– أغنية تصبح شعبية عندما لا نعدّ نتذكر أصلها.

– «شعبي» يعنى أنه ينتمى إلى الشعب، أو ينطق منه، أو محبوبه، أو بمعنى أشمل ينتمى إلى أكبر عدد، أو إلى الجماعة بصفة عامة.

إن ما نعلمه إذن بالشعر الشعبي هو تلك الأغاني التي تداولتها الذاكرة الشعبية وحدها لفترة طويلة، والتي جمعت أولاً بأعداد صغيرة، ثم بأعداد كبيرة عن طريق الهواة والموسيقيين والفيلكسبرين، وهي نصوص غالباً ما تكون مجهولة الأصل، محفورة في ذاكرتنا، همدت طفولتنا، وصاحبت ألبابنا، وهي جزء لا يتجزأ من التراث الشعبي لكل بلد.

## ٢ - النقل عن طريق المشافهة

إن الشفهية تحتل مكاناً مهماً في النظريات الخاصة بالأغنية الشعبية، لنقل الذكريات التاريخية والأساطير والملاحم أو مجرد أشعار بسيطة عن الحب.

ويؤكد Josph Bédien على ضعف وقصور الذاكرة، فبالنسبة إليه لا توجد تقليدية تاريخية شفوية، فالتاريخ لا يوجد إلا بالكتابة: «إن الإنسان اللغواني، الطفل أو البدائي، يقاوم بتلقائية ما يراه، ويهجر بحركات جسده، وخاصة يديه، عن الأفعال أو الأفكار التي يحاول توصيلها يومئذ بنشأ نظام بدائي للتعبير، الأسلوب البدوي الذي يحول تدريجياً، عندما تنحصر الجماعة، إلى أسلوب شفهي ثم إلى أسلوب مكتوب»<sup>(١)</sup>.

إن الأدب الشفهي يعتبره البعض (أدباً هامشياً)، (خارج الأدب) أو (عكس الأدب) فهو نتاج طبقة شعبية تعليه وضماً متدنياً، ففكيريون يرفضون وجود شعر شعبي، ولا يعتقدون في الخلق الجماعي، ويشككون في الشفهية، فمثلاً يكتب Edgar Piquet: «إن الشعر الشعبي أسطورة»، فالشعب لم يبدع أبداً، وهو لا يفعل شيئاً سوى أنه يستعيد ويقلد ما تخلقه المراكز الحضارية، ولذلك فإن ما يسمى بالأغاني «الشعبية» ما هو إلا تقليد لقيمات وأشكال أدبية»<sup>(٢)</sup>.

ويؤكد Pierre Kohler العكس فيقول:

«في منتصف القرن ١٩ في منطقة Basse Bretagne (باس بريتانى) كنا نسمع إلى الفلاحين يرتجلون، كل واحد بدوره أو بطريقة جماعية، أغنية مناسبات ذات نغمة تقليدية»<sup>(٣)</sup>. «نستطيع أن نؤكد أن المقلية للشعبية، بشعرها الجماعي وخضوعها لقوى الطبيعة التخفية، قد ساهمت في

إنشاء الخيال والإبداع اللغوي.

إن الأغنيات للشعبية الفرنسية هي «نصوص مكتوبة، لتكوينات شفوية حتى يتم تثبيتها في ذاكرة المنشدين. والسؤال الذي يطرح نفسه: هل هذه النصوص الشفهية تأثرت بالكتابة؟

## ٣ - شعر طبيعي أم فكر؟

إن جميع التصاللات التي تنتمي إلى التراث الشفهي جمعت نصوصها التي ترجع إلى الذاكرة الجماعية؛ ولكن هذا الحفظ عن طريق النقل الشفهي، وعن طريق الذاكرة، قد تم إضافة بعض التعديلات إليه، حتى لو كانت بعض هذه التعديلات لا إرادية أو تلقائية. إن النصوص القديمة قد تراكمت، وتم الاستعانة بنصوص أكثر حداثة، قد تكون تعرضت للتحريف بقصد أو بدون قصد، وهكذا يتم تعريف الأغاني القديمة، كما نشاهد أنها مستمرة أكثر من الأغاني الشعبية والأدبية. ولقد بدأت عمليات جمع الأغاني الشعبية عن طريق بعض الهواة أو الدارسين الذين أضافوا إليها بعض العلامات الأدبية.

إن النص الشعبي الشفهي يسمح، بل يتطلب، نصاً ممتد الأشكال قبل تثبيته عن طريق الكتابة. والنص المكتوب، حتى لو كان مبدئياً على نص شفهي، يبقى ثابتاً لا يمكن تغيير تكوينه، أو تعريف معناه، أو وسائله التعبيرية، أو عباراته وألفاظه.

ويحدد Pacal Zumthor خمس عمليات، هي - في الواقع - مراحل تكون النصية الشعبية:

(أ) الإنتاج.

(ب) النقل.

(ج) الاستقبال.

(د) الحفظ.

(هـ) النكوار والإعادة.<sup>(٤)</sup>

كما يستلزم عدة أشكال للشفهية:

– شفوية أولية أو بدائية مباشرة نقية دون أى اتصال مع الكتابة.

– شفوية مختلطة توجد مع الكتابة.

– شفوية تم إدخالها في وسائل الإعلام بطريقة ميكانيكية.<sup>(٥)</sup>

والشعر الشعبي يعمل بوصفه شفوية أولية ومختلطة وضمن وسائل الإعلام. هذا النتاج الأدبي - الذي يتم إعطاه عادة مكاناً هامشياً كما تبين السميات التي تطلق على - "Intra"

"Littérature"، "Littérature - Para" أو "Contre" "Littérature". يمتلك خاصية أساسية؛ فهو لا يعد نقلاً لميراث قديم وثابت، ولكنه عملية خلق وإعادة خلق مستمرة سواء بالتقليد أو النقل أو الاختراع.

إن هذا الشعر الشعبي كان منذ فجر الزمان أول أغنية حب أو حروب أو دعاء، العبارة الأولى التي انبثقت من قلب الإنسان، وأكثر أشكال هذا الأدب البدائي حرية وتلقائية، فالإنسان في الحقول يمدح محبوبته، ويغنى للطبيعة وجمالها، يحركه دافع تلقائي، وأغانيه ماضية إلا تعبير عما يخلج في صدره من مشاعر.

هذه الأغاني التي جاءت من أعماق الذاكرة الجماعية، هل لها شكل محدد؟ للإجابة على هذا السؤال قمنا بدراسة نماذج من الشعر الشعبي الفرنسي والفارسي والجزائري؛ وهذه النماذج قد يبدو اختيارها عشوائياً، ولكن في الحقيقة هناك سببان لهذا الاختيار:

أولهما: أننا نعتقد أن اتساع أو تعدد الأمثلة والنماذج، التي تمثل ثلاث بلاد تنتمي إلى ثلاث قارات مختلفة: أوروبا وإفريقيا وآسيا، وإلى ثلاث حضارات مختلفة قد تسمح لنا بتعميم ما نصل إليه من نتائج.

- والسبب الثاني يبدو ثانوياً، وهو وجود هذه النصوص الشعبية للبلدان الثلاثة بلغة واحدة، وهي الفرنسية (الشعر الجزائري والفارسي مترجم) مما يسهل عملية البحث.

هذا الشعر الشعبي الذي يدخل في حياة الإنسان منذ ميلاده وحتى مماته، والذي يبدو باعتباره عملية إبداع فولكلوري لشعب، هل يختلف من بلد إلى بلد آخر، أم يحتفظ بنموذج مشترك؟

سبحان تعدد هذه النصوص الشعبية ببعض الأفكار الرئيسية، كما سنباحل استخلاص العوامل المشتركة أو للعلامات الرئيسية (اللغة والقيمات والشكل).

وهنا نلاحظ ثلاثة أنواع رئيسية من التكرار والتدواف في هذه النصوص الشعبية:

### أولاً: تكرار المفردات اللغوية

يتميز هذا الشعر الشعبي ببساطة أساليب التعبير، وغيايب الفردية، وهو يستخدم بصيغة عامة الأسلوب للقوى العام والبسيط والمباشر فتقتصر مفرداته اللغوية على كلمات شائعة ملموسة، تشير إلى الأشياء البسيطة في الحياة اليومية. فهو

يمتلك إذن صفة البساطة غير الشخصية، وإنه بسيطة، فهي لغة الشعب التي يمارسها ويفهمها.

والشعر الشعبي في إيران مصاغ بصيغة عامة بلغة عامية، أو لغة فصحي متأثرة بالعامية، لذلك فهو يسمى الشعر الـ (Bâzârî) (أي شعر لغة البازار أو السوق). وفي شمال إفريقيا، في بلاد المغرب العربي، يوجد عدد غير محدود من الشعر الشعبي العربي الذي تم نشر القليل منه. ونجد المفردات اللغوية نفسها تتكرر في هذه النصوص الشعبية للبلاد المختلفة.

### (أ) المفردات اللغوية الخاصة بالحيوانات والطيور

- لعب للحيوان دوراً مهماً في هذا الشعر؛ ففي الجزائر تصبح المحبوبة غزالاً:

«أه لحالي منذ تركتني هذه الغزالة»<sup>(٦)</sup>

- وفي مثال آخر:

«اللهم واسلي من فقدان غزالة الفزان»<sup>(٧)</sup>

- والمحبرة هي أيضاً أنثى الصقر أو الصقر:

«واسوني يا أسدقائي من فقتاني

تلك «التي تشبه الصقر في علوانه»<sup>(٨)</sup>

ونلاحظ أن هذه الحيوانات يعنى معظمها في الصحراء.

- أما الحصان فيمثل بالنسبة للعربي الصديق الوفي:

«افتح قلبك لي يا جوادى وكن متفهماً

باسم المسيح ابن مريم العذراء

وباسم الذى محمد قل لي مايزملك

أى قسوة في تجاهل سبب ألمك

لم أجد شافياً لآلامك»<sup>(٩)</sup>.

- وكثيراً ما يمدح العربي حصانه:

«إن جميع الجياد تعرف شهرتك

وجميع الفرسان المتزيدين بأجمل الآداب يتخفون بقوتك وهم يعزفون الناي»<sup>(١٠)</sup>

- وللحصان كلاً ما يكون خرافياً، كما في الحكايات الخيالية، فهو يطير في الهواء؛ إذ يقول الشاعر الشعبي:

«حصانى الرمادى الذى يشبه الصقر

يحملنى في العلاء»<sup>(١١)</sup>



- وأحياناً يكون هذا الحصان مهرًا صغيرًا:

«آه يا سيدي... كم أود أن أملكك مهرًا

يكون صهيله ممتعًا، وتحمل مؤخرته آثارًا للركاب فتكون  
أحيانًا دامية». (١٢)

- ويلعب الحصان دورًا مهمًا في الخيال الشعبي الفرنسي:

«قولي لي يا أمي ويا صديقي

لماذا يبكي للخدم هنا؟

يا ابنتي لقد أغرقوا أجمل جيلاننا وهم يتسلطونه

ولماذا يا أمي ويا صديقي

يكرهون هكذا من أجل حصان؟

ف عندما يعود الملك وينو

سيحضر معه أجمل الجياد». (١٣)

- وفي مثال آخر:

«جميع جيلاد الملك

يستطيعون الشرب سويًا». (١٤)

ويمثل الكلب بالنسبة إلى الأوروبي قديمًا نبيلة للإخلاص  
والصدقة، وهو يستخدمه في الصيد، فيقول الشاعر الشعبي:

«رسل لدي ثلاثة كلاب ضخمة

أحدهم يطارد الأرنب البري

والثاني يطارد الأرانب

أما الثالث فهو يهرب حينما ينادي عليه». (١٥)

- ومن المثير أن نجد الكلب في الشعر الشعبي العربي لأنه  
ذو دلالة غير محبة، ولكننا نجده في الشعر الفارسي:

«لقد ذهب ثم حضر كلبه». (١٦)

- وهناك مثال آخر:

«استمع إلي الكلب يقول لك: من أجلك أتبع هَوَهِ وَأَفْزَع  
اللس». (١٧)

وتوجد الحيوانات بكثرة في هذه النصوص الشعبية، فوجد  
على سبيل المثال لا الحصر: الخروف، الجمل، القطة، الحمار،  
الأسد، الدجاجة، السلحفاة، الضفدعة، الفأر... إلخ.

ولنقرأ مما هذه الأغنية الفارسية المخصصة للأطفال،  
والتي تعدد الحيوانات الواحد تلو الآخر:

«كان يوجد مرة

تحت القبة السماوية

عجوز مقلقة

كان الحصان يقوم بعمل الزينات

وكان الحمار يقوم بعمل الدوار

وكان الكلب يقوم بعمل للجزائر

وكان القطة يقوم بعمل للفاكهة

والجمل، يقوم بعمل اللباد

والناموسة، يصل الراقص

والعنكبوت يرقص على الحبل

والفأر يدير بكرة الخيط». (١٨)

- وترمز الطيور إلى (الحرية) وتقوم بحمل الرسائل  
بإخلاص:

«آه يا عصفوري ذو الأجنحة الزرقاء

استمع إلي كلماتي:

احمل رسالتي في الساعة القادمة!

واحفظ جيدًا ما سأسره إليك

ولا تعرف أبدًا كلماتي

إني أكلفك بمهمة

آه يا عصفوري

ستفدك حتى أودعها

سكون بالقرب من صديقتي

وستعلمها إشارة». (١٩)

- ونجد في هذا الشعر الشعبي مختلف أنواع الطيور: النمام،

الحمام - الغريبان... إلخ:

«كل طيور العالم يأتون للترفيه

للسمان واليمام

والجمل الجميل

وحمامتي الجميلة

التي تغطي ليل نهار». (٢٠)

- ولكن الببلل له مكانة خاصة، فنقرأ في أغنية شعبية

فارسية ما يلي:

«يا إلهي إن قلبي يحترق عند التفكير

في حصيرة حجرتك

في بلبل حديقتك». (٢١)

- ونجد في الشعر للشعبي الجزائري المثال التالي:

«إن نغمة صوتك تخطط بغناء البلبل

وأجد ذلك مبعثاً للسور». (٢٢)

- وفي أغنية فرنسية شهيرة نقرأ ما يلي:

«غلي يا بلبل غلي

فأنت قلبك سعيد». (٢٣)

ب) المفردات اللغوية الخاصة بالنبات

نلاحظ في هذه النصوص وجود اللاتبات بكثرة:

«إن الأعشاب من كل نوع تتوفر في هذه الأماكن وتعملها الأرض كأزهار مفتحة». (٢٤)

- إن كل أنواع النبات من زرع وأزهار ذات رائحة زكية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحبة:

«أتمنى أن تفرق مواهك حذائي

وتزهر وتضمر زرعى». (٢٥)

- وفي مثال آخر:

«إنك تشبهين للشجرة المتوازنة فوق جذورها». (٢٦)

- وكثيراً ما تكون المحبة نخلة خاصة عند الجزائريين:

«أه أنت التي تبدين كجذع نخلة

أرجوك أن تقلى إلى بنظرة». (٢٧)

- وفي مثال آخر:

«كانت كالنخلة التي تبدو في الحديقة

وحيدة كبيرة ومستقيمة بين مثيلاتها». (٢٨)

- وأحياناً ما تكون المحبة زهرة أو وردة «محرمة»:

«لقد اعتبرتك وردة محرمة». (٢٩)

- والوردة هي أيضاً علامة للحب، ففي أغنية فرنسية نقرأ:

«غطوا بيير بالورود

وغشوني بالآلاف الزهور». (٣٠)

- كما نقرأ أيضاً في مثال آخر:

«كنت أريد أن تكون الوردة

ما تزال في بستانها

وأن تكون صديقتي الرقيقة

ما تزال تحبني». (٣١)

- وفي نص فارسي نجد هذه السطور:

«لنت التي سكبحين خضرة وترفعين رأسك

سأصبح زهرة تنمو بجانبك

وإذا أصبحت زهرة تنمو بجانبك

سأصبح بلبلًا يردد لك». (٣٢)

- وفي أغنية فارسية تخفيها الأمهات والمربيات، وهن يهددن أطفالهن، تصبح الطفلة زهرة:

«دودو دودو أنت زهرتي

دودو دودو يا زهرة البندق!

سحضر والدتك

دودو يا زهرة القسوق

سيذهب والدك إلى العمل

دودو دودو يا زهرة الكمون

لماذا لا تريد أن تنام». (٣٣)

ج) المفردات اللغوية الخاصة بالإنسان

إن الإنسان هو مركز هذه القصائد الشعبية، فجدد البطل وجميع أفراد أسرته: الأب/ الأم، الأخ/ الأخت، الابن/ الابنة، الزوج/ الزوجة، الخطيب/ الخطيبة، الأب الروحي/ الأم الروحية، الصديق/ الصديقة... وكذلك أيضاً نجد الضمير والخدمات والطهارة... إلخ.

ويلعب كل من عامل السن (شاب/ عجوز) والنوع (ذكر/ أنثى) دوراً مهماً، كما أننا نجد أيضاً الوضع الاجتماعي، ومن الممكن تقسيم الأشخاص إلى مجموعتين وفقاً للدرج الاجتماعي:

- مجموعة الملوك والأمراء والبارونات والسادة والنبلاء أو ما نسميهم بالأشراف.

- وللشعب الذي يمارس جميع المهن: الإكافي والنجار والتاجر والهندي والجزار والخباز والقاضي والشحاذ..

إلخ، وبين هاتين المجموعتين نجد رجال الدين: للقساوسة ورعاة الكنائس وأئمة المساجد وللقديسين الذين يحموننا، وكذلك النقاة .

وهي شخصيات لا أسماء لها، وتنادى ما تسمى، ولكن الجميلة، أى البطلة أو المحبوبة، التى تلعب دوراً رئيسياً لها أسماء، وتتمتع بصفات اللؤلؤ، وهى غالباً ما تكون من أصل نبيل .

«إن جمالك يشهد على أسلك النبيل» . (٣٤)

وحتى تجوز جميع أنواع الجمال:

«الجمال العربى والثوبى والمسيحى

تجمعا فى شخصك أيها الكائن ذو النظرة الفاترة

(.....)

إن المرأة العربية يميزها جمال ساقها

وتردد خديها

والوثنية تتميز بالعين والعاجب أه بإسادة

أما سحر المسيحية

فيكن فى تناسق جسدها وشموخ صدرها» . (٣٥)

- إن للشعر الشعبى للجزائرى يستخدم عبارات وصف الجمال المتناهى للبطلة، ويمكن أن نلخصها فى الجدول الآتى:

العواجب: مرسومة بالبحر خطوطاً مستديرة رسمتها يد أساذ قدير، سوداء على شكل حرف اللون .

الرموش: سوداء طويلة مقرّسة .

العينون: فاترة سوداء/ عيون غزلان .

الجفون: ساحرة ومرسومة بالكحل .

الخدود: وردية تخزن ضوء القمر/ جذابة مدروجة/ لامة/ خدود الغزلان .

الفم: مثل الخاتم أو الخاتم الذهبى .

الشفاة: بلون الدم فى آنية من البلور حمراء قلنية .

الأسنان: مثل اللؤلؤ .

الوجه وللجبهة: بياضهما يعنى الأبهار، ويستمدان

روعتما من الكواكب والنجوم .

الحق: يظهر الدهشة، لأنه أكثر بياضاً من اللين والعاج والفضة، وهو عبق الغزالة والمهرة .

الصدر: يشبه البلور/ كريم .

الذراع: مكشوفة .

القامة: مشوقة عالية .

الأقدام: مخضبة بالحناء .

الجسد: كامل .

طريقة السير: متأنية .

طابع الحسن: ساحر يزين يد المحبوبة .

الوشم: من صنع صانع مشهور .

هذا الجمال «لا مخيل له لا فى الأزمنة الماضية، ولا فى الأزمنة القانصة، والمحبوبة هى «ملكة اللجوم» و «الغزالة المزينة بشباك الصيادين»، جمالها «سماوى» و «ناعم الصيت» .

«جذوبة لا يمكن تجاهلها

فجمالها كامل

عين سوداء، وعنق مهرة

وخد جذاب

وردى مشرق

ورموشها طويلة» . (٣٦)

هذه الصفات الجمالية تبدو متأثرة بالبيئة، والصفات العقلانية المحبوبة أقل أهمية .

- ولا يكتمل الجمال العالى إلا بالزينة من حلى ومجوهرات وأزياء:

- خلاخيل تزين أقدام الجميلة، يعبر زينها عن السعادة للمحبة بها .

- خلاخيل من الفضة الحرة وأسلور .

- العلق مرصع بالذهب .

- الجميلة ترتدى الحرير وقماش البروكار .

- الأحزمة والدبابيس من الذهب الخالص .

- وتبدو ثياب الغزلان لامة، نتيجة لتكس العلى على الأقمشة الحريرية .

- القفاطين من الصوف الأزرق بلون البحر .

- للشعر تزييه حبات اللؤلؤ الرقيقة .

- وهى ترتدى القلائد حول الرقبة والفلاخيل تزين أقدامها .

تكرر هذه الصورة وتنتشر بصورة واسعة، حتى أنها أصبحت لا تميز امرأة بعينها . وكثيراً ما يصف الشاعر امرأة لم يقابلها أبداً ؛ ولكنه بالرغم من ذلك يذكر اسمها فهي أحياناً عالية أو فاطيما أو زهرة أو فاترنا أو جفونة أو جنات أو خروج.

وفي الشعر الشعبي الفرنسي والفارسي لاتجد مثل هذه التفاصيل، فعدد الفرنسيين الجميلة هي «الشقرام» وزينتها بسيطة للغاية: «ثوب أبيض وحزام ذهبي» أو «ثوب طويلة وقبعات مربعة الشكل». وهذه الزينات ليست ضرورية؛ فأحياناً تكون مرفوضة: «الذهب والحلي كفى» (٣٧) أو وداعاً للخمار، وداعاً للشيلان، وداعاً للحلي الذهبية والقلائد. والجميلة الفارسية لها «وجه القمر» وعيونها «حبات اللوز» وصدرها «بللوري»، وهي ترتدي خماراً من «النافاء» و«الشادور»، كما ترتدي خماراً من الحرير.

#### الأرقام

كثيراً ما نجد الأرقام في هذه النصوص الشعبية: عشرون أو ثلاثون لصاً، ألف درهم، ساعدان، ستة أسابيع، في العادي والثلثون من شهر أغسطس، عشر منافع... إلخ... (٣٨). ولكن الأرقام الأكثر شيوعاً هي تلك التي لها رمز ديني كالرقمين ٧ و٣.

(١) الرقم ثلاثة: يمثل بالنسبة إلى الديانة المسيحية الثلاثون السكان من الأب والابن والروح القدس. وفي علم النفس نجد الأنا والأنا العليا... وفي قصيدة فرنسية بطوان «الأخ الأصغر روسيل» نجد الرقم ثلاثة يتكرر عشر مرات: ٣ منازل، ٣ ملابس، ٣ حيون جميلة، والثالث، ثلاثة أولاد، ثلاثة كلاب ضخمة، ثلاث قطط، ثلاث فتيات في ثلاثة أحياء، ثلاثة دراهم.

(٢) الرقم سبعة: وهو عدد أيام الأسبوع، ويرمز إلى كل يوم من أيام حياتنا. ونجد كذلك السموات السبع، وعجائب الدنيا السبع، وحالات المادة السبع. وفي القرآن الكريم نجد في سورة الكهف سبعة أشخاص ينامون ولا يستيقظون إلا في فجر عهد جديد، وفي سورة يوسف سبع بقرات سمان وسبع عجاف، وعند المصريين القدماء يرمز الرقم سبعة إلى الحياة الأبدية، كما نقرأ في التوراة: سيأخذ لقابيل سبع مرات، وفي قصيدة شبيهة بفرنسية ظلت المركب «سبع سفوف في البحر، وفي السنة السابعة نقصت المن، وعر القديس نيقولا بهذا الحل بعد سبع سنوات».

- وفي أغنية فارسية مخصصة للأطفال نقرأ هذه الأرقام:

«الرقم ستة فبينة الحياة

والرقم خمسة مخالباً الأسد

للرقم أربعة يمشي على أربعة أقدام

للرقم ثلاثة بعد ثلاثة مجار للمياه

للرقم اثنان صفيورتان لصديقة

والرقم واحد زهرة ذات أشواك».

هذا التكرار والدرافد للألفاظ لا نجد فقط على مستوى المفردات اللغوية ولكن تكرر الليمات الموجودة في هذه النصوص أيضاً، كما يكرر اللمعي.

#### ثانياً: تكرار الليمات

تكرر الليمات نفسها في هذه النصوص الشعبية، ويوجد تشابه أساسي يجعل التفرقة بين تيمات كل بلد شبه مستحيل، ويمكن تحديد الليمات التي تكرر في الأنواع التالية:

(١) شعر المهنة: يتغنى به الجنود والبحارة ورجال الغنم... ويضم الأغاني التي ترد في وقت جني المحاصيل، أو عند الحصاد. وكل مهنة بحوية تصاحبها عادة أغنية، ويمكننا أن نصنف أيضاً أغاني الباعة، ولكن هذا النوع من الشعر الشعبي قد اختفى (مذ أن فرضت الصناعة على الأعمال اليدوية إيقاعاً صناعياً) وبأصبحت هذه الأعمال محرومة من عملية الخلق والإبداع.

(٢) شعر الحرب: نستطيع أن نميز في شعر الحرب ثلاثة أنواع:

- شعر يحث على النضال.

- شعر يستدح المحاربين.

- شعر يساندهم ويشجعهم عند القتال.

وهي أغان وطنية وثورية، فجدد على سبيل المثال أن بين عامي ١٩٣٦، ١٩٣٩ صاحبت الحرب الأهلية الإسبانية مجموعة من الأغاني الثورية الوطنية، وفي فرنسا لعبت للملاحم وقت نابليون دوراً مهماً.

والسلامح هي نوع من الشعر الشفوي تعرضت له الكثير من الدراسات سواء أكان قصيدة بطولية، أم شعراً سردياً، أم ملحمة حرب تعكس عن المعركة ضد الآخر، أي العدو. وتشتمل أغنية رولان. هذه الملحمة الفرنسية الشهيرة - على الكثير من المواقف السردية التي تعكس الوقائع العسكرية أو السياسية للتاريخ القرمي.

وتتمتع للملاحم بعض الصفات العالمية المشتركة، وصفات أخرى تختلف باختلاف البيئة الثقافية. ولقد كانت المقاموعة

المسلحة تمثل دائماً في الجزائر تيمة التعذيب والاستعمار، وتبحث على الثورة ضد المحتل الإسباني، ثم الفرنسي، وحتى التركي.

وعندما احتل الفرنسيون الجزائر عام ١٨٣٠ كانت مقاومة الأمير عبد القادر الجزائري، والثورات التي تبعها حتى عام ١٨٤٧، والتي اشتعلت في جميع أنحاء الجزائر موضوعاً لأغاني المهادنين الذين يحثون على الجهاد، ويدعون إلى الحرب المقدسة:

إن الحرب المقدسة مبعث للسرور وعمل نبيل،

- ويضيف الشاعر:

المخلصون يساعدوننا في المعركة

دون مشاة أو فرسان سكنون

محاربين ذلهم الصيت أقره

يحترقون العدو بالرماح وللخناجر المسمومة، (٣٨)

وتشتمل القصيدة على قيمة وثائقية وتفصيل وصفية: عدد المحاربين والضحايا، مكان القتال، ونجد تيمات الوطن، المعنى، القتال، الجهاد، ويبدو مضمون القصيدة متصلاً بالأحداث والتاريخ:

إن الأول من نوفمبر ١٩٥٤ كان تاريخاً

مكتوباً بحروف من دم ونار

بإرادة الله وأعمال الرجال، (٣٩)

إن هذا الشعر هو لغة تعبر عن فكر جماعي، ويترجم الشاعر مشاعر المجموعة، ويمكن ربط هذا الشعر بشعر الصدايات، والاكثفاء بالنص الشعري لفهم الأحداث ليس كافيًا، ولكن من الضروري البحث عن الظروف التي ظهر فيها كل نص على حدة، فنقرأ مثلاً في قصيدة فرنسية ما يلي:

«في الحادي والثلاثين من شهر أغسطس

رأينا سفينة حربية إنجليزية

تنفخها الريح تجاهنا

تشق البحر والأمواج

لهجوم على بوردو، (٤٠)

وهناك كثير من الأغاني الفرنسية عن سقوط الباستيل، وملاحم عن أحداث مختلفة مروت بها البلاد.

ولقد تراجعت الملاحم اليوم، لأن حضاراتنا التكنولوجية ووسائل الإعلام والاتصال قد حدثت كثيراً من هذه الأشكال الشعرية.

وليس الحرب والقتال وحدهما موضوع هذا الشعر المعنى، ولكننا قد نجد أحياناً محلية كثيرة: مغامرات صيد، خلافات، قصائد أخرى بمناسبة الأعياد الرسمية أو الأحداث الشخصية، كالموت والميلاد، وأخرى تشير إلى شخصيات عامة (نابليون، أو أحد رجال المقاومة الجزائريين مثلاً). يتغنى هذا الشعر إذن بأحداث جماعية تعرضت لها الجماعة كحرب اندلعت أو كارثة طبيعية حلت بها.

٣) الشعر الديني أو الصوفي: إن الشعر الشعبي الجزائري كثيراً ما يمجّد نبي الإسلام أو ولّاه من الأولياء الصالحين، وكثيراً ما يعبر الشاعر عن ندمه بعد حياة الفسق والبذخ:

يا إلهي أقبل توبيتي

لقد كنت غارقاً في الجهل والخطأ

مبتعداً عن طريقك في شباهي، (٤١)

- وهو ينادي الله قائلاً:

افتح قلبي للخير واهدني يا إلهي

وابعد عني أعمال الشيطان، (٤٢)

وفي قصيدة شعبية فرنسية «الملك رينو» نجد الكثير من المصطلحات الدينية، ويشتمل هذا الشعر الديني الشفوي أحياناً على الكثير من الأدعية.

٤) الشعر الخاص بالأطفال: وهو يشمل أغاني الأم أو الأممية التي نهددها بها الأطفال:

«نودو وبازرة البوليو

جاء الشحاذ وأعطياه

خبزاً لم يعجبه

فرحل ثم جاء كلبه...» (٤٣)

ويتضمن هذا النوع من الشعر مجموعة أغنيات يقولها الآباء للصغار، وهم بأرجحهم على ركبتيهم، أو لجعلهم يستغرقون في النوم، أو لتشجيعهم على أن يخطروا خطراتهم الأولى، أو لتطعيمهم العد على أصابع أيديهم، وأحياناً أخرى لتطعيمهم أصوات بعض الحيوانات أو الطيور وأسمائها، كما في هذه الأغنية للفارسية:

استمع إلى عصفور الذرى يقول لك

من أجلك أقول جيك جيك

ومن أجلك أبيض بيض الصغير

واستمع إلى الحمار يقول لك

من أجلك أقول هي هان... (٤٤)

وتمثل أغنية الطفل شكلاً من أشكال اللعب والتسلية، كالأغاني التي يقولونها للحيوان في الأسر، أو تلك التي يردد فيها أسماء أيام الأسبوع أو حروف الهجاء، ونلاحظ سيطرة الإيقاع والنغمة واللعب بالألفاظ وتكرار الحروف الصوتية في هذا النوع من الأغاني الخاص بالأطفال.

٥) شعر الحب والغزل: نجد في هذا النوع من الشعر، أنا، المنكسر، وهي لا يتم ذكر هويتها. وقد تكون تجربة حية مر بها أحد الشعراء وأصبحت يمرور الوقت مجهولة المؤلف. وينتشر هذا النوع من الشعر الشعبي في إيران، فنقرأ في إحدى الأغنيات:

أنت التي تظهرين في الأفق قمرًا ساميًا

سأجمل من نفسي نجماً لألّف حولك

أنت الذي تريد أن تصبح نجماً أليف حولي

سأجمل من نفسي سحابة وأحببك

أنت التي ستصبحين سحابة تخفى وجهي

سأتحول إلى مطر شديد... (٤٥)

- وقد يكون هذا الحب مصدراً للألم:

النظرات الخفية سوف تقتلني

هذه الجميلة هي مصدر كل آلامي... (٤٦)

- ويزيد الألم بموت الحبيبة، ويكفي الشاعر ويعدد صفاتها ويتحدث عن قيمتها، كما في هذه القصيدة الجزائرية:

هي تساوى مائتى جواد من أجود الأنواع

بالإضافة إلى مئة من أجود الخيالة، وهي تساوى قطعاً به ألف جمل وغاية من الخيل... (٤٧)

ويستمر الشاعر في ذكر ما تساويه المحبوبة من بلاد وصحار، وكذلك، كل ما تشمله المحيطات والمدن والأقربى من خيرات، وهو من أجلها يفعل أى شيء، حتى أنه يلجأ أحياناً إلى السحر كي يكسب دها، والمحبة الفرنسية قد يعطى كل

شيء من أجل الحبيبة: سأعطيك مدينة تورين وباريس وسانت دينيسى... (٤٨) وهي تقدره وترفض من أجله الأمراء والنبلاء:

أنا لا أريد أميراً

ولا ابن باريون

أريد صديقي بيير

الذي يوجد داخل السجن... (٤٩)

يشتمل إذن هذا الشعر الشعبي على صفات مشتركة وتيمات متشابهة، بالرغم من أن كل قصيدة تكون وحدة لغوية خاصة، وتحكمها قوانينها الخاصة بها. وهذا التشابه والتكرار على مستوى المفردات اللغوية والتيمات، أى المضمون، نجده أيضاً على المستوى الشكلي، فنجد شكلاً ثابتاً، واستراتيجية هيكلية مشتركة في هذه النصوص الشعبية.

### ثالثاً: تكرار البناء الشكلي

هل توجد خصائص مشتركة في البناء الشعري لهذه النصوص الشعبية؟ وماذا تتضمن هذه الخصائص؟

إن الصفة التي تميز هذه الأغاني الفولكلورية هي بناؤها الشكلي للنغمة تتكرر عدة مرات تستخدم في كل مرة كلمات مختلفة، قد تربطها القافية بعضها ببعض، أو يربطها تكرار الألفاظ نفسها، وكثيراً ما تتكرر الكلمة التي تنهى وحدة بنيوية في بداية الوحدة التالية:

.....

.....

.....

.....

.....

أو على العكس من ذلك تتعدد أشكال الوحدات البنيوية، وقد تتكون القصيدة من وحدة بنيوية واحدة، أو عدة وحدات وتتكون الوحدة البنيوية بدورها من أربع أو خمس أو ست أبيات وقد يرتفع عدد الأبيات ليصل إلى سبع أو ثمان أو عشر أبيات في الوحدة الواحدة أو المقطع الواحد.

وتتنوع نهايات الوحدات البنيوية أو المقاطع، فنجد مثلاً أنه نادرًا ما تستكمل الجملة التي تنهى آخر بيت في وحدة ما في أبيات الوحدة التالية، ولكن الشائع هو وحدة الأبيات المغلقة، التي تنتهى بانتهاء الجملة.

أحياناً يكون هناك محاورات، فتنتهي المقاطع بالشكل  
البدائي نفسه: صفتين أو اسمين أو فطين أو ظرفين.... إلخ.

.....

.....

.....صفة

.....

.....

.....صفة

أو

.....

.....

.....فعل

.....

.....

.....فعل

وقد تنتهي الوحدة البيئية بالأبيات نفسها، مكونة لازمة  
تتكرر وتنتهي مجموعة الأبيات.

إن تكرار هذه الأشكال المشابهة هو الذى يكون إيقاع  
القصيدة وتوجد عبارات ختامية تتكرر فى القصائد الشعبية، قد  
تكون تاريخاً محدداً كما فى الأغنية الجزائرية:

«هذه الأغنية ظهرت عام ألف ومائتين استكمل الداريج  
بإضافة تسعين تصنيف لهم الخمسة الباقية أى عام ١٢٩٥ هـ.

وهذه المبارات الختامية قد تشير إلى المناسبة التى قيلت  
فيها القصيدة:

«هذه القصيدة كوناما من الذاكرة فى شهر العيد للكبير  
وردت هذه الأغنية فى «سدى خالد بن سنان».

وهناك نوع آخر من المبارات الختامية يلق فيها الشاعر  
الشعبى على الأغنية، وتذكر على سبيل السلال هذه المبارات  
التي تختم قصيدة فرنسية شعبية:

«هذه هي القصة للحزينة

لشاب فى سن الزواج

كان يذهب للقاء الفتيات

فى المساء بعد العشاء.

ونجد أحياناً عبارات تتكرر فى بدايات القصائد.

— الألفاظ المتعلقة بالاستيقاظ أو الرحيل:

«انهض من نومك وتأمل

أوراق شجرة اللوز». (٥٠)

— أو:

«رحلت إلى قبائل العرب الأشراف». (٥١)

— أو تلك المرتبطة بالعودة:

«عاد الفلك رينو من الحرب». (٥٢)

— وقد تكون البدايات مثل بدايات الحكاية الشعبية:

«كان فيه ثلاثة أطفال».

— أو:

«كان فيه مرة..»

— وقد تكون البدايات أمراً أو نهياً أو دعوة أو تعجباً أو نداء  
مثل:

«أيها الفارس أرجوك أخبرنا...» (٥٣)

— أو:

«أبدأ عبارتي أيها السادة

بذكر اسم الله». (٥٤)

وترتبط الأبيات بعضها ببعض، وتتصل مكونة قصيدة،  
وذلك باستخدام طريقتين: الأولى هي الاتصال للمتغير،  
والثانية هي الاتصال المتدرج.

أ - الاتصال المتغير:

يرتبط كل مقطع بالمقطع الذى يليه عن طريق:

— تشير لفظي، فتتكرر الكلمات أو الجمل نفسها مع تغير  
لفظ أو أكثر، فنجد مثلاً:

«أى الرسائل سيحضر أخباراً من أنثى اللسر هذه

.....

.....

أى المراسل سيحدثنى عن صديقتى

.....

وهكذا تحصل المقاطع أو الأبيات بلعبة معقدة من اللوابت  
والمتغيرات، وتنتقل إلى نوع آخر من الفصل:

(ب) الاتصال المتدرج: ونجده خاصة في الملاحم أو  
القصاصات السردية، وهناك عدة أنواع لهذا التدرج:

- التدرج عن طريق السؤال وجوابه، فنجد سؤالاً وختم  
مقطعاً، وإجابته في أول المقطع التالي.

- التدرج عن طريق تسلسل الأفكار للإيقاع أو الحدث على  
فعل شيء، كما في هذه القصيدة الفارسية التي يحاول فيها  
الشاعر إقناع حبيبته بكسب صداقتها:

«ساكن صديقك لو كنت صديقي...» (٥٨)

وقد يكون التسلسل التدرجي باستخدام كلمات تربط بين  
الأبيات، مثل: ثم/ في تلك الأثناء/ وبعد ذلك... أو قد يكون  
التسلسل التدرجي بإضافة أحداث جديدة في القصائد  
السردية.

- وقد يكون التدرج نتيجة لعملية التذكر وإيقاظ المشاعر،  
كأن يبدأ الشاعر بذكر مكان، ثم يحكي ارتباطه بهذا المكان،  
وما يفوره من مشاعر، كما في القصيدة الجزائرية «أماكن»،  
حيث يذكّر الشاعر محبوبته عندما يمر بالأماكن التي تقام  
فيها قبيلتها<sup>١</sup>.

- أو تبدأ القصيدة بحكمة أو عبارة يحاول الشاعر تفسيرها  
في الأبيات التالية. ونذكر على سبيل المثال هذه القصيدة  
الفارسية التي تبدأ بهذه العبارات:

«إن الأيام القوالي خير مما هوات

إن الكثر لا يمكن اكتشافه مرتين» (٥٩)

إن التكرار والترادف هو البناء الشكلي المستخدم في هذه  
النصوص الشعرية. وقد تسم القصيدة للشعرية عوامل خاصة  
ببلا ما تميزها عن غيرها (القصيدة الجزائرية مثلاً تستخدم  
عبارات ختامية وتحدد زمني وتفاصيل مبالغ فيها في وصف  
المحبوبة وهي تختلف في ذلك عن القصيدة الفارسية  
والقصيدة الفرنسية)، ولكن بالرغم من ذلك تبقى هناك صفات  
مشتركة وخطوط عريضة تجمع بين هذه النصوص الشعرية،  
فنجد التعبيرات والسعاني والتيمات نفسها، ويتكرر البناء  
الشكلي لهذه القصائد. ونستطيع أن نلخص الصفات المشتركة  
التي تميز هذه القصائد للشعرية فيما يلي: للعب بالألفاظ  
والكلمات، والتكرار، وسيادة الإيقاع والنغمة، وعدم ارتباطها  
بشخص معين. فالشاعر ما هو إلا «ناقل» أو «محرر» عن النص

.....

أى المراسيل سيحتل عن هذه الجميلة. (٥٥)

وقد يكون التخيير متدرجاً، مثل القصائد التي تذكر أيام  
الأسبوع أو الأرقام المختلفة فصلًا:

«الرقم سنة آنية الحياة

الرقم خمسة.....

الرقم أربعة.....

الرقم ثلاثة.....

الرقم اثنين.....

الرقم واحد.....» (٥٦)

- وقد تبدأ القصيدة بذكر شيء ثم تقوم بوصفه، أو ذكر  
تفاصيل عنه، كما نجد في القصيدة الجزائرية «الحديقة»، حيث  
يبدأ الشاعر قصيدته قائلًا:

هل أصف لكم يا أصدقائي مشهد الربيع؟.

- ثم تتوالى الأبيات واصفة هذا المشهد من أزهار ورياحين  
وألوان.... إلخ.

- وقد يكون التخيير بالإضافة، كأن يضيف كل بيت أو  
وحدة أبيات عنصرًا جديدًا أو لفظًا جديدًا:

«إحداهما أعطتني ماءً

والأخرى أعطتني خبرًا

وإذا أكلت الخبز

أعطيت الماء للأرض

فمنعطيني الأرض عشبا

أعطيه (للعزة)

فمنعطيني لبنا» (٥٧)

وقد تتكرر الأبيات وفقًا للشكل التالي:

يتكرر البيت الأول والثاني، ثم يضيف بيتًا ثالثًا  
ورابعًا، ثم يتكرر البيت الثالث والرابع، ويضيف  
بعد ذلك الخامس والسادس... إلخ.

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100



ويشير الكاتب إدوارد لين في عام ١٨٣٦ إلى وجود أكثر من خمسين شاعراً في مدينة القاهرة وحدها يشدون السيرة الهلالية<sup>(٦١)</sup>. ولقد بدأ كثير من المنشدين الشعبيين في السنوات الأخيرة في عرض روايات مختلفة للسيرة الهلالية في المسرح القومي والهاجر وأماكن أخرى، ولكن أين هي الرواية الأصلية؟ وأى الروايات أقرب لها؟

هل يمكننا الحفاظ على هذه النصوص الشعبية دون تدخل سواء من الكتابة أو من اللغز نفسه؟ إن النصوص الشعبية تلعب دوراً مهماً في تاريخ البشرية، وهي جذيرة بأن نحافظ عليها، وأن نقوم بنشرها على نطاق واسع؛ ولكن كيف للناس، في تقدمهم وتطورهم اللغز في مجال العلوم، أن يحافظوا على عالم يخفى شيئاً فشيئاً ولا يشعرين بانتهاكهم إليه؟ قد يكون هذا الشعور نفسه، أي الإحساس بأنهم يمتلكهم رؤية عالم انتهى وسماع آخر في أغانيه وعباراته، هو الذي يجذبهم إلى هذه النصوص الشعبية. يجب علينا بالطبع أن نحافظ على هذه النصوص بتدوينها، ولكن دون تدميرها أو التفسير من طبيعتها. إن ترجمة الشعر الشعبي الجزائري والفراسي التي استخدمناها في دراستنا قد قد غيرت بلا شك من طبيعة هذه النصوص الشفوية، يجب أن نسهل عملية الاتصال بين الثقافات المختلفة؛ ولكن يجب أيضاً أن نحافظ على اللغات الأصلية لهذه النصوص الشعبية، فالعزج لا يكفي عادةً بالمثل من لغة إلى أخرى، ولكنه يسود في اللغة اللاتنية خلق ما يقابله في اللغة الأصلية وهو لذلك يستخدم جميع إمكانات اللغة الجمالية والمعبدة. إن الترجمة، أي هذا الاحتكاك بين كلمة تنتمي إلى لغة مع كلمة تنتمي إلى لغة أخرى، يفقد الكلمات سحرها؛ لأن الكلمة عندما تستخدم في لغتها الأصلية يكون لها عبير ولون وزخمة خاصة. وحتى في النص الشفوي الذي تم تدوينه بالكتابة، فإن الشفوية، أي النص الأصلي قد يظل كامناً مستعداً للظهور إذا انتهينا إلى وجوده. إن العودة إلى مصدر هذه النصوص وإلى عباراتها الأولى يعنى الوصول إلى سحرها. إن صوت الشاعر تسكه آلاف الأصوات، وغناء له صدى يتردد هذا وهناك، ولكن النص المكتوب يعبر عن صوت واحد، حتى يلقى بالذاكرة تحفظه وأذن تستمع إليه لتجد إليه الحياة من جديد. وهي عملية صعبة؛ لأن الشفوية ليس من اليسر الحفاظ عليها والذاكرة تخوننا.

هذه النصوص، التي تخضع للذاكرة الجماعية وتنبثق من الجماعة إلى الفرد؛ يخلق مستقبلها بتدريتنا على الحفاظ عليها، وللتعاون بين الباحثين والاهتمام بها.

لم يؤلفه حقيقة، فهو عمل مجهول الهوية، يعبر عن الخيال الجماعي، وليس المنطق أو المستمع هو بالضرورة من توجه إليه القصيدة أو المقصود بها. والتراث الشعبي اليومى بصفة عامة، والنشر الشعبي بصفة خاصة، مهدد بالاختفاء بالرغم من الجهود التي تبذلها مراكز الفنون الشعبية والباحثون للحفاظ على هذه الكنوز، وللدلالة على ذلك سنطلي مثلاً بملحمة انتشارها في العالم العربي في كل من المملكة العربية السعودية ومصر والجزائر وتونس وهي السيرة الهلالية. إن نطاق انتشارها يمتد على مساحة جغرافية كبيرة من سوريا إلى بلاد المغرب، ومن البحر المتوسط شمالاً حتى المناطق الصحراوية في الجنوب.

ولقد قام كثير من الباحثين بجمع وبحث ودراسة هذه السيرة خلال السنوات الأخيرة، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر ما يلي:

- في الصعيد المصري قام الشاعر عبد الرحمن الأبلودي بجمع مئات من الساعات المسجلة نشرها بعد ذلك في كتاب من خمسة أجزاء (السيرة الهلالية - مطابع أخبار اليوم ١٩٨٨).

- وفي تونس توجد روايات كثيرة للسيرة - كثير منها غير منشور أو مصب العثور عليه (رسائل دكتوراه غير منشورة) ولقد جمعها مجموعة من الباحثين (لوسيان سعادة ومحمد مزروقي وغيرهم).

- وفي الجزائر جمعت نصوص من السيرة في كل من قسطنطينية وهدنة عن طريق بروتو وروزالين جريس. ولا يمكن أن نهمل وجود روايات مكتوبة لسيرة الهلالية، فيوجد عدد كبير من المخطوطات المحفوظة في مكتبات أوروبا (١٨٩ مخطوطاً في برلين وحدها) وبعضها قد تم عرضه للبيع في بعض البلاد العربية. وهناك مسرحيات عرضت مستمدة من السيرة الهلالية، ولكن بعد تعديلها، كمسرحية يسرى الجندي أبو زيد الهلالي التي أخرجها سمير المنصوري، والمسرحية التي أخرجها التونسي سمير عيادي. وفي المجال الفني عرض الفنان التونسي إبراهيم دهاق في ٣٣ لوحة محفورة على الخشب أسطورة السيرة الهلالية.<sup>(٦٢)</sup>

كل هذه الجهود للحفاظ على هذا النص الملحمي لا يمكن أن تمنح خطأ يوسف له، وهو تحريف للنص الشفوي عن طريق الكتابة.

إن الكتابة والفنون قد تحفظ هذه النصوص؛ ولكنها تغير من طبيعتها، فلم تعد من المنبع، مما يساعد على اخذها.

- Pierre Kholer, le Probleme de la Poesie Populaire, H. Champion, 1930, P.9. - ١
- Edgar Piguet L'évolution de la Poesie du Xle siecle á nos jours, thèse de l'université de Beine 1924. - ٢
- Pierre Kholer, op cit, P.11. - ٣
- Paul Zumthor Introduction á la Poésie orale, Coll Poétique, Seuil, 1983, P. 32. - ٤
- Ibid, P. 36. - ٥
- Sorehel Dib, Anthologie de la Poésie Populaire Al gerienne'd' expression arabe, L'illustration, 1987, P.40. - ٦
- Ibid, P. 126. - ٧
- Ibid. - ٨
- Ibid, P. 134. - ٩
- Ibid, p. 123. - ١٠
- Ibid. - ١١
- Ibid, p. 103. - ١٢
- La Poésie Populaire, La B: bibliothèque de Poésie ed. France Loisirs t. 14, 1992, P. 20. - ١٣
- Ibid, Pu9. - ١٤
- Ibid, P. 32. - ١٥
- Hensi Mossé, Groyonnes et Coutumes Persanes, suivis de Contes et Chansons Populaires, Maisonneuve, t. II 1938, P. 493. - ١٦
- Ibid, P. 494. - ١٧
- Ibid. - ١٨
- Sahef Dib, Op. cit, P. 130. - ١٩
- la Poésie Populaire, Op cit, P. 130. - ٢٠
- Henri Mosse, Op. cit, P. 494. - ٢١
- Sahef Dib, Op. cit, P. 69. - ٢٢
- "Ala Claire Fantaine" - الأملية الفرنسية: - ٢٣
- Sahef Dib, Op. Cit, P. 133. - ٢٤
- Ibid, P.111. - ٢٥
- Ibid, P. 59. - ٢٦
- Ibid, P. 81. - ٢٧
- Ibid, P. 123. - ٢٨
- Ibid, P. 107. - ٢٩
- la Poésie Populaire, Op, cit, P. 48. - ٣٠
- Ibid, P. 54. - ٣١
- Henri Mossé, Op. cit, P. 494. - ٣٢
- Ibid, P. 492. - ٣٣
- Souhef Dib, Op. cit, P. 81. - ٣٤

Ibid, PP. 9 5 - 96.	..٢٥
Ibid, P. 131.	..٢٦
Poesie Populaire, P. 35.	..٢٧
Saehel Dib, Op. cit, P. 110.	..٢٨
Ibid, P. 118.	..٢٩
Poesie Populaire, Op. cit, P. 54.	..٤٠
Soihel Dip, Op. cit, P. 16.	..٤١
Ibid, P. 25.	..٤٢
Henri Mossé, Op. Cit, P. 492.	..٤٣
Ibid, P. 494.	..٤٤
Ibid, P. 496.	..٤٥
Saehel Dib, Op. cit, P. 70.	..٤٦
Ibid, P. 126.	..٤٧
Poesie Populaire P. 24.	..٤٨
Ibid, P. 48.	..٤٩
Saehel Dib, Op. cit,p. 135.	..٥٠
Ibid, P. 79.	..٥١
Poesie Populaire, P. 19.	..٥٢
Saehel Dib, Op. cit, P. 110.	..٥٣
Ibid, P. 66.	..٥٤
Ibid, PP. 75 _ 76.	..٥٥
Henri Mossé, op. cit, p. 493.	..٥٦
Ibid, P. 495.	..٥٧
Ibid, P. 499.	..٥٨
Saehel Dib, op. cit, P. 100.	..٥٩
Micheline Galley, Notes sur la Geste Hilalienne in نظر هذا الموضوع حول هذا الموضوع في نظر	٦٠ - المزيد من التفصيل حول هذا الموضوع في نظر
Itinéraires et Contacts des Cultures. Vol 4 - 5 L' Harmattan, 1984.	
Edward Lane, Manners and Customs of the Modern Egyptians, East _ West, Pub- لى	٦١ - نظر
lications, 1948, ch. XXL., P. 386.	

## المراجع

### Bibliographie

#### 1 - Corpus.

##### a) La Poésie Populaire Française.

La Poésie Populaire, La Bibliothèque de Poésie, éd. France Loisirs, t. 14, 1992.

##### b) La Poésie Populaire Algérienne.

DIB (Souhel),

Anthologie de la Poésie Populaire Algérienne d'Expression Arabe, L' Harmattan, 1987.

c) La Poésie Populaire Persane.

MASSE (Henri),

Croyances et Coutumes Persanes Suivis de Contes et Chansons Populaires Maisonneuve,  
t. I et II, 1938.

II - Ouvrages et Thèses.

BELHAFLOU (Mohamed),

Recherches sur une Poésie d' Expression Arabe Dialectale Maghrébine Thèse 3<sup>ème</sup> cycle, 1969.

BERNARD (Mouralis),

Les Contre - Littératures, P.U.F., Coll., sup. 1975.

COIRAULT (P.),

Recherches sur notre Ancienne Chanson Populaire Traditionnelle, Librairie E. Droz,  
1932.

KHOLER (Pierre),

Le Problème de la Poésie Populaire, H. Champion, 1930.

MOLINO (Jean) et GARDES - TAMINE (Joëlle),

Introduction à l' Analyse de la Poésie, t. II, P.U.F., 1988.

TAHAR (Ahmed)

La Poésie Populaire Algérienne (Melhûm), SNED, La BN. Alger, 1975.

TREBUCQ (Sylv.),

La Chanson Populaire et la Vie Rurale des Pyrénées à la Vendée, t. I. Feret et éditeurs,  
1912.

ZUMTHOR (Paul),

Introduction à la Poésie Orale, Collection Poésies, Seuil 1983.

III - Revues et Périodiques.

Itinéraires et Contacts des Cultures,

Vol. 4 - 5, L'Hamattan, 1984.

Vol. 15 - 16, 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> Semestre, 1992.

Poétique n 28, Seuil, 1976.

مراجع باللغة العربية

الأبدرى (عبد الرحمن)،

السيرة الهلالية، مطابع أخبار اليوم، خمسة أجزاء، ١٩٨٨.

مرسى (أحمد)،

الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية، الممد  
١٩٧٠، ٢٥٤.

نصار (حسين)،

الشعر الشعبي للمدنى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر،  
المكتبة الثقافية، الممد ٦٠، مايو ١٩٦٢.

# عروس الشعر تتعلم الكتابة تأملات الشفوية والكتابية منذ العصور القديمة إلى الوقت الحاضر

تأليف: إريك. أ. هافلوك  
ترجمة: د. حسن البنا عز الدين

تحت هذا العنوان المثير والطريف كتب إريك. أ. هافلوك Eric A. Havelock ، الذي كان أستاذًا متفرغًا بجامعة ييل، كتابًا جمع فيه خبرته الممتدة عبر ثلاث وثلاثين سنة في موضوع الشفوية والكتابية. وقد صدر هذا الكتاب The Muse Learns to Write, Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to The Present عام ١٩٨٦ عن مطبعة جامعة ييل، نيو هافن ولندن، ويشير هافلوك، في بداية تقديمه للكتاب، إلى والتر أونيغ وكتابه «الشفاهية والكتابية» (١٩٨٢) ذاكرًا أن قراء كتابه الحاضر سوف يدركون ما يدين به لعمل أونيغ، الذي يعد مساهمة فائقة للموضوع، وسوف يرون أنه اتخذ من هذا العمل أساسًا للنظرة التركيبية التي يسعى إلى تحليلها في «عروس الشعر تتعلم الكتابة». وهو يثبت هذا الدين لأونيغ بناءً على المدى الذي لم تعد فيه مشكلة الأدب الشفوي، على نحو متزايد، مشكلة يونانية (وهو تخصص هافلوك الدقيق) فحسب؛ بل جذ حديثة. فعلى قدر ما توسع أونيغ في الإشارة إلى أهمية هافلوك في تناول العصور اليونانية القديمة، يعترف الأخير بفضل أونيغ عليه فيما يتصل بمعالجته للموضوع بوصفه قضية حديثة.

النظرية بين عدة تخصصات: الأدب الكلاسيكي القديم، الأدب العربي القديم بشعره ونثره والأدب الشعبي سواء في مصر أو في غيرها من البلاد العربية. ويمكن للقارئ العودة إلى دراستنا عن «النظرية الشفاهية وموقع الأدب العربي منها» في صدر ترجمتنا المذكورة لكتاب أونيغ حتى يبين الخطوط العريضة لهذه النظرية، ويستطيع متابعة كلام هافلوك، هذا، ببس.

وقد ترجمنا كتاب أونيغ المذكور (انظر: الشفاهية والكتابية، عالم المعرفة - ١٨٢ الكويت، فبراير ١٩٩٤)، ونرى أن ترجمة كتاب هافلوك ضرورية لاستكمال الصورة للتناول الباحثين الغربيين للموضوع الذي يقع في المركز من الدراسات النقدية الحديثة من حيث قلبت «النظرية الشفوية» لباري ولورد كثيرًا من الموازين النقدية وعدلت منها، ومن حيث جمعت هذه

والطيف في صورة متكاملة، تشير إلى ما تعنيه «عروس» الشعر لديهم.

وسوف أقدم، في هذا العدد، ترجمة كاملة للفصل الأول من الكتاب وهو بطوان «برنامج البحث Program of Investigation» وهو يعنى به عرض الطريقة التى يفحص بها الموضوع في ضوء تلك الخبرة الطويلة التى امتلكها على مدى ثلث قرن. وكذلك للفصل الثانى من الكتاب، وهو بعنوان «تقديم عروس الشعر» تحقيقاً لتواصل القارئ مع هذا الكتاب المهم.

## الفصل الأول برنامج البحث

يهدف هذا الكتاب إلى تقديم صورة متكاملة لأزمة حدثت في تاريخ التواصل الإنسانى عندما حولت الشفوية اليونانية نفسها إلى كتابية يونانية. أما الأبحاث التى دارت حول جوانب مختلفة لهذه المشكلة، على نحو ما عالجتها في الثلاث والستين سنة المنصرمة، فثقت، فلتقت، وثقورة، في ثلاثة كتب وتشكيلة من المقالات، بعضها منشور مؤخراً فحسب، وبعضها الآخر متاح في ترجمات أجنبية (انظر الببليوجرافيا). ويبدو من المناسب تأكيد أن النتائج المشتملة لهذه الأبحاث يمكن أن تضم، معاً، في منظور مفرد يغطي الطريقة التى حدثت بها التحول، ودلالة هذا التحول في وقته، وما يعنيه لنا مثلاً. إن الأدب اليونانى والفلسفة اليونانية يمثلان مشروعين تؤمّن للكلمة المكتوبة؛ مما يعد أول ظاهرة من نوعها في تاريخ نوعنا البشرى. أما لماذا كان هذا كذلك على نحو دقيق، وما الذى أسس تفردهما بالتحديد، فسؤالان يمكن الإجابة عليهما في سياق ما اصطلح على تسميته بالثورة الأدبية اليونانية.

وثمة إشارة، وإن كانت خلفية فحسب، إلى أن مشكلة من هذا النوع تخص شخصية الثقافة اليونانية كانت تنتظر من يستكشفها. وقد ظهرت هذه الإشارة، أول ما ظهرت، في كتاب من نوع آخر لمصعب على موضوع مختلف تماماً هو كتاب «النزعة الليبرالية في الفكر السياسى اليونانى» (١٩٥٧). واحتوى هذا الكتاب على ملاحظة أن ما يدعى «شذرات» ديمقريطس لم تظهر كي تكون اقتباسات مسئلة من أعمال أخرى مفقودة؛ بل على العكس كان مقصوداً بها من قبل مؤلفها أن تقي بفرضها بوصفها أقوالاً سائرة مكفوفة بذاتها. «لقد بدأت الجملة المصدرة تقوم بوظيفتها في أيام التواصل الشفوى على الفترة الكتابية، وذلك عندما كان اللغتين يعتمد على الكلمة المسموعة، وكان حفظ التعاليم يعتمد على الذاكرة» (هافلوك ١٩٥٧، ص ١٦٦).

وقد اقتدرحت على القارئ على مجلة «الفنون الشعبية» ترجمة كتاب هافلوك ونشره تبعاً في أعداد متوالية من المجلة، فرحبوا بالأمر مشكورين؛ مما زاد من حماسى للموضوع بهذه الترجمة التى يبدى من تاملها أنها تكلف المرء من وقته كثيراً ومن عقله أكثر. ولكننى أنظر إلى أهمية هذه الترجمة للقارئ العربى، للمختص وغير المختص، بوصفها واجباً قومياً، ينبغي للصحفية في سبيله بالوقت والجهد، ولأنه أن المرء، هذا، لابد أن يخطر بإعجاب إلى كثير من المترجمين في اللغة العربية الذين أثروا قراءهم بطم نافع، أو أوقفهم على بعض ما يدور حولهم في هذا العالم من قضايا تشغل أصداءها، وينبغي أن نلم بما يقولون فيها. ومرة أخرى أود أن أحيى حماس القارئ على مجلة «الفنون الشعبية» لتدريجهم بشر ترجمتى على صفحات مجلتهم؛ مما يكشف عن بعد نظر علمى، وإيمان بتدخل للخصائص العلمية، بعدما انفصل بعضها عن البعض الآخر إلى حد أفقد الباحثين، في كل مجال، «الظرة التركيبية» التى يشير إليها هافلوك في بداية كلامه.

وفيما يتصل بطوان الكتاب، يمكن الإشارة إلى أن كلمة musc، تعنى في الإنجليزية. بوصفها مفردة عادية وأساساً: «الإنه» أو «الزينة» التى تلم الفنان المبدع، وبخاصة الشاعر. وتكون كذلك فعلاً، يتضمن معنى التأمل في صمت عادة وحالة من التجريد؛ مما يمكن أن يستدعى العنوان الفرعى لكتاب هافلوك. أما معنى الكلمة الاصطلاحي فشير إلى ربات الفن التسع والمشرقات على الفنون والطوم. وقد ترجمت الكلمة إلى «عروس» بدلاً من «ربة» أو «إنه»؛ لأن معظم هذه الربات مخصصة بأنواع الشعر المختلفة، وكان أبوللو اله الشعر قائدهن. ونقول الأساطير إنهن كن يظنن في ولاء الألهة وفي حفلات عرس الأبطال....، وكفى في الفن التقديم يصومن كعذارى في أثواب طويلة جرداء؛ معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية آمين سلامة، ط ٢، ١٩٨٨، ص ٢٠٢-٢٠٤. وقد اهتم كثير من الشعراء بالإشارة إلى تلك «العروس» ولقداء قصائدهم إليها. ولعل ما في كلمة «عروس» في العربية من معانى الشدة والدمعة والتزاور والليل، بالإضافة إلى أن شيوخ استخدام الكلمة في المعنى المقصود هنا يبرر اختيارنا. كذلك تصدح الكلمة نظيرتها في التقاليد الأدبية العربية؛ أى «جن» للشراء وشياطينهم. وقد عالجت هذا الموضوع في ورقة بحث قدمتها إلى أحد المؤتمرات الأدبية بالولايات المتحدة في عام ١٩٩٠، من خلال ربط الشعراء العرب القدماء بين «المحبوبة» والغزل

وكان آرثر نوك A. NOCK هو الباحث - الوحيد على حد علمي - الذي خرج بهذه الملاحظة ودلالاتها للممكنة في محادثة شخصية سوف أظل مدبناً له بها دائماً، وأتأمل أن هذه الملاحظات أدت إلى اقتراح مزيد من البحث حول الاستخدام المتأخر للأقوال الفلسفية، ظهر في مقالة قيمة كتبها زف ستويارت ZEPH STEWART (١٩٥٨، ص ١٧٩ - ١٩١).

وفي ذلك الوقت أجمعت عن دفع الأطروحة الشفوية إلى أي مدى أبعد، طالما كانت تخص فكر ما قبل سقراط (ولكن انظر هانفمان Hanfmann ١٩٥٣، ص ٢٤ هـ ١). وقد اقتربت أكثر في أن أقتل ذلك في مقالة لي عن «بارمنيدس وأوديسوس» (١٩٥٨)، سبرت فيها اختيار الفيلسوف بارمنيدس للموضوعات الهوميرية لتوجيهه إنشائه لقصيدة الفلسفي. وهذا، كانت الظاهرة التي يمكن أن تصبح قابلة للشرح، على نحو كامل، داخل سياق الشفوية اليونانية العامة، لا تزال تمارس في زمن بارمنيدس سيطرة على الإنشاء والفكر في الفترة قبل السقراطية. وقد تم أخيراً فتح هذا الإمكان في مقالتي «ما قبل الكتابة وما قبل السقراطية» (١٩٦٦)، التي أجادل فيها حول الموضوع، وذلك من أجل أن أقترح أنه على الأقل بالنسبة للأربعة الأولين، ما قبل السقراطيين، الذين لا تزال لغتهم الفعلية حية كانوا، بوصفهم شفويين، يشئون شعراً أو أقوالاً سائرة، وفي أسلوب احتضن لغة هومر وهسيود بوصفها شيئاً متوقفاً، وأيضاً فإنهم قبلوا الأساطير الكرونية لهومر وهسيود من حيث هي نماذج تقليدية كان ينبغي مراجعتها. ومن فترة، أكثر قريباً، استطعت في معالجة للموضوع في دراسة مطولة «المهمة اللغوية لما قبل السقراطيين» (١٩٨٢ب)، المكوف على فحص كل الاقتباسات ما قبل السقراطية الموجودة لدينا، والوصول إلى استنتاج أن هذه «المهمة» ينبغي أن تفهم ليس بوصفها اختراعاً للغة المفاهيم التي يمكن التجوير فيها عن كل نظم الفكر الفلسفي المستقبلية؛ وأن هذه اللغة نفسها، مع ذلك، مأخوذة من هومر وهسيود ومعطاة تركيباً لا شفوية جديداً. وقد قامت المعالجة نفسها بفحص الدليل المفترض (المأخوذ عن ثيوفراستوس ٣٧٧١-٣٧٨٧ ق. م. Theophrastus) المزيد لوجهة النظر التي تذهب إلى أن المدرسة الميزية Milesian، المدعوة هكذا (وهي تسمية أطلقت عليها في العصور القديمة المتأخرة)، كانت رائدة في استخدام المفردات الخاصة بالمفاهيم، مع إشارة خاصة إلى المفهوم المفترض عن «اللامحدود» (to apeiron). أما الاستنتاج الذي خرجت به في هذه للمعالجة فكان أن لا دليل موجود، وأن هؤلاء الرواد، مثل أسلافهم،

كانوا ينشئون من أجل نثر شفوي، في تعبيرات شفوية، وفي شكل شعري احتمالاً.

وقد كانت اللغة البدائية غير العملية، التي كان يجري اقتباسها من هومر وهسيود وتكتب على وجوها، على نحو ما فكرت في كيفية فهمي لها الآن، اللغة التي رغب ما قبل السقراطيين في تطبيقها على الكون الفيزيقي. ذلك أن المصطلحات التي سعى إليها كانت، بداية، فيزيقية - الجسم، الفراغ، الحركة، التغير، النوع، الكم، وما يشبهها من مفاهيم - وهي أساسية وبسيطة إلى حد ما (على نحو ما تبدو لنا).

وماذا عن لغة الكون الأخلاقي، عن مفردات القيم الأخلاقية: العدل، الحق، الخير، الواجب، والنفع والمزم والجائز؟ هل أتت هذه المفاهيم إلى الوجود على نحو ما يعبر عنها في لغة الأخلاق مع الكلمة المكتوبة فحسب؟ وهل الأخلاق مثل الفيزياء كان لابد من اختراعها، وهل اعتمد الاختراع على استبدال الكتابة بالشفافية؟ من الواضح أن هذا يمكن أن يمثل خطأ من التفكير الهلام، ومن الأفضل أن يجل حتى يسبق شيء من التمهيد من خلال التعامل مع العالم الفيزيقي أولاً.

ومع ذلك، تسبب هذا في المشكلة الماثلة نفسها الخاصة بتغير المفردات، مصحوبة بالتغير في التركيب، في الوقت الذي أصبح فيه هذا التعبير وذاك قابليين للإدراك في اللغة المستخدمة لوصف السلوك الإنساني، في مقابل السلوك الكوني. لقد أثار فضولي في المبدأ ملاحظة أن مصطلح أفلاطون لـ «العائلة»، وهي قيمة مركزية في «الجمهورية»، التي تعد أفضل عمل معروف له، كان مصطلحاً مكوناً من كلمة ذات خمسة مقاطع لم يكن من الممكن أن نجدها في أي نص أقدم من هيرودوت. أما الشكل الأقصر للكلمة المكون من مقطعين فجدده في أعمال هومر، وهسيود، ومؤلفين متأخرين، ولكن ليس في نوع التركيب المعروف في الشكل الأطول على الإطلاق. وقد أشرت إلى بعض النتائج التي يمكن استخلاصها من هذه الملاحظة في مقالتي «ديكايوسون Dikaiosune: مقال في التاريخ الثقافي اليوناني» (١٩٦٩). ولم يتم توسيع هذه النتائج إلا بعد عشر سنين تقريباً في كتابي «المفهوم اليوناني للعدالة منذ وجوده عند هومر لمحا إلى وجوده عند أفلاطون تحقيقاً» (١٩٧٦ أ). وقد طرحت المناقشة متكاملة اقتراحاً مفاده أن فكرة نظام القيمة الأخلاقية الذي كان مستقلاً بذاته ويسهل، في الوقت نفسه، على الوعي الفردي استيعابه، كان اختراعاً كتابياً وأفلاطونياً معاً، مهدت له مرحلة التنوير

اليونانية، وبدلاً للمعنى الشفاهي لـ «ما يصح فعله»، بوصفه أمراً من أمور اللياقة الاجتماعية والسلوك الصحيح.

وقد تطلب منهجي أن ألزم ببراهين من نصوص فعلية بدلاً من الاعتماد على التأمل الحر. وكان هذا يعني أن العمل حضور سقراط في القصة، بما أنه لا وجود لخص سقراطي بالمعنى نفسه الذي نقصده عندما نقول بوجود نص أفلاطوني. وكان أقرب شيء متاح نصاً يحاكي محاكاة ساخرة الأشياء التي كان يقولها سقراط حقاً بطريق الشفاهة، عندما كان في حوالي الأربعين من عمره (في حين كان أفلاطون لا يزال طفلاً في ذلك الوقت). وقد بُدئت كيف يمكن للبدء بملء هذه الفجوة في مقالتي «التصوير الهزلي للنفس السقراطية في مسرحية السحب لأرسطوفانيس» (١٩٧٢).

وفي الحقيقة، كان هذا مثلاً آخر لإشارة عن السياق الصحيح الذي يمكن لمشكلة ما داخله أن تجد حلاً. وفي هذه الحالة كانت المشكلة هي المشكلة السقراطية. وكنت قد أرسلت هذه الإشارة قبل عشرين سنة، في مقالة قامت على طرح السؤال التالي: «لماذا حرم سقراط؟» وقد لاحظت، على سبيل الإجابة، أنه حتى النصف الأخير من القرن الثامن، لم يكن ثمة كتب مدرسية أو نظم لدراسة القانون، وإدارة الأعمال، أو الزراعة وما أشبه، على نحو ما كان الأمر فيما يتصل بالفنون والحرف. وفي الحقيقة، كان لابد لعملية التعليم العام أن تتناسب مع ظروف الثقافة الشفاهية. (هافلوك ١٩٥٢، ص ١٠٠).

أما ميكانيزم الحفاظ على هذا التعليم، إذا أمكن استخدام كلمة «ميكانيزم»، هنا، من خلال ضمان انتقاله من جيل إلى جيل، فكان من الآليات المنطقية الخاصة بالمجتمع الشفوي: بمعنى عادة الترابط (Sunousia) اللومي القريب، تلك العادة المغرسة بمناخ، بين المراهقين ومن يكبرونهم ممن مثلوا لهم «مرشدين»، وفلاسفة، وأصدقاء (المرجع نفسه). ولتحقيق هذا الغرض كانت المؤسسة تفضل الشذوذ الجسدي بوصفه رابطاً؛ ذلك أنه في مجتمع يهيم عليه الذكور من عائلات كبيرة، اكتسب ترتيب الأمر على هذا النحو تأييداً قوياً من قبل الأبناء الذكور. وكانت جريمة سقراط اقترافاً أنه يصبح هذا التعليم احترافياً في الواقع، وألا يصبح شيئاً نابهاً من التقليد الشعري والممارسة العملية (empeiria) لكن من الفحص الجدلي لـ «أفكار». ما يعد تهيئاً للهيمنة السياسية والاجتماعية التي كانت حتى ذلك الوقت في أيدي قادة من «العائلات الكبرى» في أثينا.

وهكذا، كان التعليم السقراطي (Paideusis) والفكرة

السقراطية عن النفس، مقترحين، بوصفهما حلقتين مفقودتين، في حل ممكن للمشكلة السقراطية؛ مما جعل كلاً منهما يطرح مسائل داخل سياق المعالجة الشفاهية. الكتابية، وذلك لأن اكتشاف «الذاتية»، يمكن أن ينظر إليه بوصفه جزءاً لا يتجزأ من ذلك الاكتشاف الخاص بفصل المعارف عن المعروف، والذي كانت الكتابية القلمانية تقتضيه (هافلوك ١٩٧٢، الفصل ١١). وقد انفتحت المسائل الصريحة، مرة أخرى، على أمور خاصة بالاستخدام اللغوي: مفردات التعليم، ومفردات تحقيق الذات. فهل لم يكن ممكناً النظر إلى المهمة السقراطية من حيث هي مشروع لغوي يدفعه التحول الشفاهي - الكتابي؟ وإذا كان هذا كذلك، فقد كان سقراط نفسه يقوم بدور متناقض، من حيث هو إنسان شغوى ملتزم بعادات شبابه، ومع ذلك كان يستخدم الشفوية بطريقة جديدة تماماً. بحيث لم تعد شريفاً على اللفظ الشعري، ولكن أداة نظرية لإبطال مفهوم لحن التقليد الشعري، مستبدلاً بها مفردات وتركيبات مطلقة بالمفاهيم، سعى - بوصفه محافظاً - إلى تطبيقها على الأعراف التي تحكم السلوك في المجتمع الشفوي، وذلك من أجل تجديد هذه الأعراف. وقد حملت محاورات تلاميذه، وكانوا أنفسهم كتابيين من الجيل الجديد، نتائج هذا التجديد إلى نهايتها المنطقية بأن قاموا بكتابتها، وبهذه الوسيلة كذلك امتدوا بتفسيرها إلى ما وراء أفاق أسوأها. وهذا ظهرته السمة التناقضية إلى حد بعيد، من حيث تم تطبيقها على واحد من أكثر المشاريع الفلسفية شهرة. أما للنتائج الكاملة التي يمكن لهذه التناقضات أن تفرضها فقد نشرت في السكتين الأخيرتين فمصب: «المشكلة السقراطية: بعض الأفكار الجديدة» (١٩٨٣) و«شفاهية سقراط وكتابية أفلاطون: مع بعض التأملات عن أصل فلسفة الأخلاق في أوروبا» (١٩٨٤).

ولما كانت الأبحاث المذكورة، حتى الآن، قد استكشفت التأثيرات اللغوية للثورة الكتابية اليونانية، فقد ركزت على هذه التأثيرات كما حدثت في حقل الفلسفة اليونانية. وكان هذا في الحقيقة هو ما أثار فضولي الأولى عندما كنت هيلند (١٩٢٥) أخصص في التحضير لنيل شهادة «التقسيم ب من الجزء الثاني من درجة الشرف الكلاسيكية بجامعة كامبردج»، الأمر الذي سمح لي بالتركيز في مجال ما قبل الدراسات السقراطية (أو ما قبل الأفلاطونية، وهو تحديد أكثر دقة من ناحية الترتيب التاريخي، وأفضله الآن، بما أنه يصنع سقراط وصنعاً صحيحاً في مكانه قريباً من الفترة الشفوية). لقد كان هذا المجال ما قبل السقراطي حبي الأول، وظل هكذا؛ إنه نوع من الافتتان لأحظ أن باحثين آخرين وفلاسفة من خارج حقل



وممكنًا بالمنظور الذي أسسته اللغة الفلسفية، بدأت الأخط، على قدر استطاعتي، مشكلة الاحتكار الواضح الذي مارسه عروس الشعر على جماع الأدب اليوناني المبكر. وبلفة الحداثة كان هذا لغزاً، فماذا حدث للفكر الذي نسل به في ثقافتنا نحن، والذي يوجد للفكر أصلاً في أية ثقافة؟ إنني أعيد قراءة النقد القاسي الذي طبقه أفلاطون على الشعر، وبخاصة على هومر، وهسيود، والدراما الإغريقية. ومتبعاً للدار الججمع عليه في موضوعي، كنت قد افترضت من قبل أن هذا النقد لم يكن ليؤخذ على معناه الظاهري، فلم يكن أفلاطون يحق حقيقة ما قال، ولا فإنه قاله من أجل أغراض مؤقتة ومحدودة فحسب. ولكن للفكر أنه كان يحق ما يقول؟ فإذا كان دافعه إذن؟ لقد كانت لغته المختارة نثرًا، بل كانت، علوة على هذا، نثرًا مكتوبًا مقنعاً. ذلك أنها، أي كان السبب، كانت لغة قد تخلصت من الاحتكار الشعري السالف. ولكي تكون متأكدين أيضاً، فقد كذب بهذه اللغة كذلك كاتبان قبل أفلاطون ٤٧٨١-٣٤٧ ق م، هما هيردوت (٤٨٥-٣٤٥ ق م) وثوسيديدس (٤٦٠-٤٠٠ ق م). ولكن هيردوت كان أبونياً يكتب بلهجته القومية، ولم يكن أنثياً، وثوسيديدس بدأ في الكتابة فحسب. على حد قوله. في زمن قريب من زمن ولادة أفلاطون، أو بعد ذلك بزمان قصير.

ولقد خطرت لي أننا يمكن أن نمدر على مفتاح لفهم نقد أفلاطون القاسي للشعر في المعادلة الشفوية. الكتابة، بقدر ما تتصل بالثقافة اليونانية بوصفها كلاً، وكان هذا التصور هو الأطروحة التي قدمتها في كتابي «مقدمة إلى أفلاطون» (١٩٦٣). وقد استخدمت النصوص التي وردت لدى أكثر الفلاسفة توفيراً لكي أشرح ما كان يحدث أمام أفلاطون. لقد كان يهاجم الشعراء بدرجة أقل من أجل شعرهم (حسبما يمكن للمرء أن يقول) في حين كان يهاجمهم أكثر بسبب تعاليمهم التي كانت تمثل دورهم القبول منهم القيام به. لقد كانوا المعلمين بالنسبة لليونان، وهذا، يمكن أن نلتص مفتاح المسألة، ذلك أن الأدب اليوناني كان شعرياً، لأن الشعر كانت له وظيفة اجتماعية، وهي تلك الوظيفة الخاصة بحفظ التقاليد التي عاش عليها اليونانيون، وكانت مناط توجيههم في حياتهم. ولم يكن هذا يعطى أكثر من تقاليد تعلم وتفظ شفويًا. وكانت هذه الوظيفة التنظيمية، وما كانت تتصلد إليه من نصوص، هي، بالمنتهى، التي اعترض عليها أفلاطون. وماذا كان يمكن أن نجده دافعاً لديه، اللهم إلا أنه كان يرى أن نحل تعاليمه هو محل تلك التقاليد؟ وماذا كان الفرق بينهما؟ أما الفرق الواضح، كما لاحظنا من قبل، فهو أن تعاليمه الخاصة لم تكن

الكلاسيكيات يتقاسمونه. وبالنسبة إلى النصوص الفنية لهؤلاء المفكرين، في فصول الدراسة في كمبودج تلك الأيام، كان علينا أن نرجع إلى كتاب مدرسي (ريتر ١٩١٣) لحنوي على اقتباسات مختارة من الأصول، معزجة بلفة تفسيرية كانت قد طبقت عليها في السور القديمة بعد أن كانت قد ملئت، كما طبقت، في أغلب الأحوال، بعد ذلك بوقت طويل. ولقد لاحظت ما فكرت في أنه تناقض بينهما، في الفقرات والتعديرات، لكنه بات واضحاً من التفسيرات القديمة، مثلها مثل مقابلاتها الحديثة، أن النصوص الأصلية في حاجة إلى أن يفرض عليها لغة شائعة خاصة (مبالغة). ويمكن أن يقال إن رغبتي في أن أشرح لماذا كان هذا كذلك كانت نقطة البداية لكل شيء في الموضوع في كل ما نشرته منذ ذلك الوقت متصلاً بمشكلة الشفوية في اليونان وما بنجازها. وهكذا بدأ الأمر معي برمته، وليس كما يظن غالباً فيما يصل بصل ميلمان بارى عن هومر (وبخاصة مقالتي: ١٩٣٠، ١٩٣٢)، اللتين صادفتهما مصادفة حسنة بعد ذلك بخمسة عشر عاماً فحسب.

ولدى أسباب مماثلة للإقرار بالفضل حين نشر هارولد شيرنيس H. Cherniss كتابه «نقد أرسطو للفلسفة ما قبل السقراطية» (١٩٣٥). ذلك أن هذا العمل قد يادر بطرح كل ما يخص مسألة اللغة الشارحة هذه من خلال الفحص الدقيق للكيفية التي ألزت بها مفاهيم أرسطو الطبيعية نفسها على نظريته إلى المبادئ الأولى ما قبل السقراطية. وكنت وقتها أعد لنش هجوم مشابه على جبهة أكثر اتساعاً، مما شكل جهداً ثم دفعه خطوة إلى الأمام بعد ثمانية عشر عاماً بظهور كتاب جون ماكديراميد J. McDermid «حاشية» ثيوفراسستوس على القضايا ما قبل السقراطية» (١٩٥٣).

وخلال سنة كانت الحركة تجاه إعادة تقييم الأصول أرسطية للفكر ما قبل السقراطية قوة دافعة، وذلك بشر كتاب ج. م. كيرك، هيرقليطس: للشرذات اللغوية» (١٩٥٤). لقد قام هذا العمل بذكر مصطلح للوجوس Logos (العقل: المبدأ العقلاني في الكون في الفلسفة اليونانية القديمة) (وهو مصطلح ذو تضمينات لغوية) يقع بقوة في المركز من نظام هذا الفيلسوف، مزيجاً الدار بوصفها الجوهر الأول حسبما نسبها إليه أرسطو. وكان كل من ماكديراميد وكيرك قد دخلا معي في مناقشات شفوية حول هذه الموضوعات في تورنتو وهارفارد.

شرعية من حيث الشكل. لقد أنشئت نثراً. فهل كان هذا حادثاً مقتلاً؟ أو بما أنها كانت تمثل بديلاً للشعر، هل قصد بها أن تحل محل الشفوية؟ وهل كان وصول الأفلاطونية، بمعنى ظهور كم هائل من الخطاب المكتوب نثراً، إشارة معلنة أن الشفوية اليونانية كانت تنفس الطريق للكتابة اليونانية، وأن حالة عقلية شفوية كانت تستبدل بها حالة عقلية كتابية؟ وأن هذا كان استبدالاً استعمرته عقيدة أفلاطون حصداً؟

لقد افترحت في كتابي «مقدمة إلى أفلاطون»، أنه إذا كان هذا كذلك، فيكون اختراع الأبدية اليونانية إذن قد قام بدور رئيس في الموضوع. أما السؤال حول كيف حدث ذلك على وجه الدقة، أو لماذا حدث، فلم يتوفر عليه أحد حتى سمحت لي فرصة للتحقيق في مقالتي «مقدمة إلى الكتابة اليونانية» (هافارك ١٩٧٩). وقد تناولت هذين السؤالين من خلال نقطتين هما: «تدوين الشفرة الخاصة بثقافة لا كتابية»، و«صورة الشفرة ومحتواها». وقد تبينت، فيما بعد، أسباباً تدعوني للشك في استخدامي لمصطلح «شفرة»، متصلاً بما طبقته عليه في ذلك الوقت (انظر الفصل السابع بعد).

وكما تأملت في عملية التدوين هذه على نحو ما حدثت في اليونان، أصبحت أكثر اقتناعاً بأن ثمة شيئاً ما خاصاً بنظام الكتابة اليونانية جعله نسيج وحده. ذلك أن تفرد هذا النظام لم يكن أمراً بسيطاً من قبيل إضافة خمس حركات، وكان المشكلة تدور حول حاصل جمع في متوالية حسابية. وقد كنت، مثل الكثيرين من أبناء جيلي، الذين نشأوا في ظل تقاليد ثقافة محافظة بدرجة ملحوظة، على معرفة واضحة بالبعد القديم، وكنت قد بدأت التعرف على ما يطلق عليه «آداب سومر» وبابلوني وأشور (بما أن هذه الآداب قد ترجعت مؤخراً عن الألواح المكتوبة بحروف مسمارية) بالإضافة إلى بعض ترجعات لأدب الحكمة المصري. وقد ظهر تضاد صارخ بين الغنى الشفاف للشفاهة اليونانية في صورته المدونة والعذر الذي اصطبلت به الآداب الشرقية المناظرة لها، من حيث قابلية اللراء في التفاصيل والعمق في الشعر السيكلوجي في الجانب اليوناني، والالتصاف في المفردات والكبت الحذر للعاطفة اللذين ظهرا بوصفهما سمتين خاصيتين بأدب الشرق الأدنى كله والآداب العبرية. ولقد خطر لي أن الشفوية الحقّة لهذه الشعوب غير اليونانية لم تجد طريقها إلينا. إن لم تكن قد فقدت بلا رجعة؛ لأن نظم الكتابة المستخدمة فيها كانت قاصرة عن تسجيلها على نحو صحيح. ذلك أنه ليس من الممكن أن تكون هذه الشعوب غيبية، أو بليدة، أو على درجة دنيا من الشعر. وقد أشرت إلى هذا التضاد في مقالة عن

«كتابة هومر أبجدياً» (١٩٧٨ ب)، حيث وضعت أجزاء من نصوص مقارنة من ملحمة جلجامش والإلياذة جنبا إلى جنب وأخضعتهما لإحصاء مفردات. وكنت في السنة التالية مقالة عن «الفن القديم للشعر الشفوي» (١٩٧٩) حيث وسّعت من مجال المقارنة لتشمل الأدب الفيدي الهندي بوصفه مثالاً للشفوية المتعولة إلى شعائر، وأدّى يمكن أن يكون التبسيط فيه قد شجّع عليه قصور الخط السنسكريتي في مقابل ما يعرضه نص هوسود من تفصيل ومدى للفهم. ولم يكن ثمة احتمال في أن يرحب باحثون في العبرية، والمسمارية، والسنسكريتية، بأطروحة كهذه، ولكي كنت جسوراً، بدرجة كافية، لتأكيدهما بعدما أخذت في حسابي بعضاً من الخصائص الصوتية الداخلة في السلوك اللغوي، وبعدها تبعت الطريق الذي نجحت فيها رموز الكتابة اليونانية في عزل عناصر الصوت اللغوي باقتصاد ودقة، وربطتها في جدول صغير مختصر قابل للتلمع في مرحلة الطفولة. ولأول مرة مكن هذا الاختراع من إمكان التعرف البصري على الفونيمات التي كانت آتية وصحيحة معاً. وقدمت هذا التحليل ابتداءً في بحثي عن «أصول الكتابة الغربية» (١٩٧٦)، وهو دراسة أعيد طبعها في كتابي «الثورة الكتابية في اليونان ونتائجها الثقافية» (١٩٨٢). ويمكن كلا الطوائف وعياً متكاملاً بأن اختراعاً أثبت أهميته للجورمية في تغيير صورة الوعي اليوناني كان له أن يقوم بالدور نفسه بالنسبة لأوروبا مجتمعة. وفي الحقيقة يمكن أن يكون هذان الملوانان مسئولون عن خلق صورة الوعي الحديث الآخذة في الانتشار على مستوى العالم كله. وإذا كان مارشال كلوهان قد لفت الانتباه إلى التأثيرات النفسية والعقلية للصحافة المطبوعة، فإني كنت مدافعاً لأن أنفع الأمر كله خطوة أبعد إلى الوراء، إلى شيء كان قد بدأ يحدث قبل ميلاد المسيح بما يقرب من سبعمائة سنة.

وتعد عبارة «تغيير الوعي» جملة مفيدة، طالما أنها تدعو إلى اختراق نقدي تحت المستوى السطحي للحياة الإنسانية. ولكنها تظل جملة ضفازنة عند التطبيق، حتى يمكن البرهنة على مصداقيتها من خلال التغير الذي يكشف عنه الاستخدام اللغوي الفطري، على نحو ما يظهر من نصوص «المولفين» اليونانيين الذين نقرأ لهم. وهذا يجب أن نجد في كلماتهم المكتوبة (سواء قاموا بأنفسهم بالكتابة أو لم يفعلوا) برهاناً على صحة المعادلة الشفوية - الكتابية أو على عدم صحتها.

وتعدّ النصوص الفلسفية، بل حتى نصوص أفلاطون، بمثابة جزء صغير نسبياً من القصة. ذلك أن الأدب الكلاسيكي العالي مؤلف من مجموعة من الأشعار أنشأها الفحول

الكلاسيكيون: هومر، وهسيود، والشعراء الغنائيون وشعراء الكورس، ويندار، والدراميون الأثينيون الثلاثة.

ومرافقاً على تأكيد أفلاطون على دور هومر التعليمي، يوصفه دوراً جوهرياً لفهم الإلياذة والأوديسة، قمت في «مقدمة إلى أفلاطون» بالبحث في الكتاب الأول من الإلياذة عن أمثلة فعلية للمحتوى التعليمي كما هي معروضة في المشاهد النمطية والعاطفة المعبر عنها فيها. وقد لاحظ بعض النقاد الذين راجعوا عملي في ذلك الوقت تحديدي بكتاب واحد؛ مما قد لا يثبت أي شيء بخصوص الكتب الثلاثة والعشرين الأخرى للملحمة (جاللي ١٩٦٤). أما أنا فقد افترضت أنه بالنظر إلى تماسك أسلوب هومر، فإن ما كان صحيحاً بشكل واضح باليسبة لكتاب واحد يمكن أن يكون صحيحاً بدرجة متفاوتة بالنسبة للكتب الأخرى. وقد استمكنت هذه النقطة في كتابي «المفهوم اليوناني للعدالة» من خلال تقديم تحليل لأبيات شعرية مشابهة مختارة من عدد أكبر من فصول الإلياذة والأوديسة (هافلوك ١٩٧٨، أ، الفصل ٤). ذلك أن التطبيق على النص الهومري بتطبيق المنهج نفسه على نحر شامل يمكن أن يملأ عدة مجلدات.

وقد افترض ميلمان بارى، فاهماً، على نحو صحيح، استخدام الصيغ كما توحى بها شروط الإنشاء الشفوي، أن هذا النوع من الإنشاء كان قادراً من فنون الارتجال، فالمنفى، وهو يحكي قصصه، يمكن أن يكون، كما نقول، «في حاجة إلى كلمات، إلا أن يكون تحت تصرفه، في ذاكرته، ذخيرة من العبارات النمطية المميزة التي يمكن أن يختار منها ما يناسب السياق. ذلك أن سياق القصة يمكن أن يكون من قبيل الاختراع؛ أما اللغة المستخدمة فيها فليست كذلك. وكانت الممارسة الملاحظة للمغنين البوغراف الفقراء هي النموذج لهذا الاستنتاج (أ. بارى ١٩٧١).

وقد عمل كتاب «مقدمة إلى أفلاطون» على تحويل الانتباه، ما دام الأمر متعلقاً بالملامح اليونانية، بعيداً عن الارتجال وقريباً من الذاكرة والتذكر، تطبيقاً على المحرري والأسلوب كذلك، وعلى مدى مرجعي واسع، بما أن ما كان معتقداً، حينئذ، هو تقاليد المجتمع كلها التي كان يغني لها للشاعر القبلي، الأمر الذي كان يعد عرضاً تعليمياً له، يحرص على حفظه.

أما كتاب «المفهوم اليوناني للعدالة» فقد خطا كذلك خطوة أكثر تطرفاً في تأكيد هذا، بما أن الغرض التعليمي لم يكن ليحفظ أي تقليد دين تفرق؛ بل حفظ التقاليد الحاكمة للمجتمع

الراهن (أي ذلك المجتمع المعاصر للمغني). ولما كان ممكناً، كما رأينا، أن تؤرخ القصصتان الهومريتان بتاريخ أسبق من ٧٠٠ ق. م. وإمكان بيان احتوائهما على مواد ترجع إلى تاريخ تال، فإن الطريقة التقليدية للعناية بالمحتوى بها في كلتا القصصيتين كانت تلك الخاصة بأبونييا المعاصرة، وهو مجتمع من المدن البحرية المستقلة الناطقة بلغة مشتركة، لا ترجع إلى اللغة السيلية الخرافية أو إلى أي مصدر، خرافي آخر. لقد كانت مسوني (مدينة قديمة في جنوب اليونان، ازدهرت فيها الحضارة الإيجية بين ١٤٠٠ - ١١٠٠ ق. م. - المترجم) هي العبادة التي كان على الحكاية أن ترتديها كي تعطيهما بعداً وتقديراً في نظر مؤسسات بعينها وفي ظل أوضاع معاصرة لها؛ ومن ثم تقوم بدور مماثل لذلك الذي قامت به خرافة آرثر في الأدب الإنجليزي (هافلوك ١٩٧٨، أ، الفصله). ولقد كان هذا التأكيد على القيم والأوضاع التي كانت لا تزال معاصرة هو، بالتحديد، الذي وجده أفلاطون أمراً قابلاً للاعتراض عليه.

أما ما يمكن أن تتضمنه وجهة النظر هذه، على نحو ما يمكن أن تؤثر على «تاريخ» هومر، فقد تمت متابعتها في المقالة المذكورة سابقاً عن «كتابة هومر أبجدياً» التي اقترحت فيها وجوب رد الاعتبار للتقاليد المتأخرة الخاصة بالإنشاء النهائي للقصصيتين، والتي تبدو أنها كانت معروفة حقاً نحو نهاية القرن الخامس ق. م. ولكلها، الآن، مرفوضة، بشكل عام، من قبل الباحثين في المسألة الهومرية (ولكن انظر جولد ١٩٦٠، ص ٢٧٢ - ٢٩١؛ ودافيسون ١٩٦٢). لقد أكدت هذه التقاليد في شكلها الكامل (الذي أورده شوشرون) أنه في زمن بيسمترانوس، في القرن السادس، كانت مواد الملحميين قد أُنمِحت بطريقة ما لتشكل الهيئة الحاضرة المتماثلة التي لدينا الآن، وأن هذه العملية (أو الحدث) قد وقعت في أثينا. ولقد انتهيت إلى استنتاج أن عملية التحويل الأبجدية هذه كانت بطولية (وهذه وجهة نظر معقولة قائمة على أسباب أخرى)، وأن الملحميين تم تدوينها على أوراق البردي شيئاً فشيئاً، وأن الشكل المنظم الذي نعرفهما فيه، الآن، تم إنجازه من خلال استخدام العين والأذن على السواء.

وقد عكس هذا الحكم مراجعة للافتراض الذي تبنيته سابقاً، وهو افتراض واضح بقوة في «مقدمة إلى أفلاطون»، مؤداه أن الملحميين، برغم تدوينها الواضح (وإلا لم تكن قد حصلنا عليهما) كانتا إنشاء يحمل طابع الشفوية الأولية: أي أن وجودهما النصي وهما كانا يملكان ترجمة مخلصه لقوانين صورية خالصة للإنشاء من حيث كانت هذه القوانين محكمة

بالأسلوب والمحتوى معاً. وقد كان هذا دائماً مثار خلاف بين باحثي الشفاهية التراسخين (ميلمان بارى، لورد، كيرك) سواء أكانوا مستعدين لقبول الفرض التحليلي بالمثل أم غير مستعدين. وقد اقترح آدم بارى (١٩٦٦) ما هو في الواقع تمديلاً لهذا الموقف؛ ولكنه لم يسلط طويلاً حتى يمكن توسيع أثره أكثر مما فعل. ولقد بدأ الأمر يتضح أساساً من ناحية إمكان أن تكون المفاتيح إلى الإنشاء أكثر تعقيداً (انظر فيما بعد، الفصل ١٠).

ولعل مراجعة ضرورية كهذه، لوجهة نظر ساذجة سالفة، تصبح أمراً يمكن التنبؤ به من خلال مقالة بعنوان «مصل هومر» (١٩٧٣ ب) تناولت فيها، بالتحصن، مجموعتين منفصلتين من قصص الإلياذة؛ إذ إن أجزاء كل مجموعة متقاربة كل إلى الآخر، ولكنها مبعثرة على الأربعة وعشرين كتاباً. ولإحدى هاتين المجموعتين مرسومة بـ «الكوموديا على جبل الأوليمب». وعن هذه المجموعة كذبت: «الشخصيات مرسومة بحدّة، والموقف موصوف برواقية وإحكام، ويعين ساخرة على نحو وافر. فهومر يظفر إلى أسرة عائلية ذات علاقات معقدة، ويرسم هذه العلاقات بجرات قلم ثابتة ورشيقة. ويكن التأثير الكلي ممعكاً وهزلياً في الوقت نفسه». أما المجموعة الأخرى فكانت تعرض «قلب هيلين». وقد كذبت عن هذه المجموعة: «تبرز هيلين، وهكتور، وباريس، ويريام في علاقة متداخلة في هذه السياقات المعقدة على مدى واسع؛ إلا أن السياقات ليست مطابقة فحسب؛ بل يكمل أحدها الآخر على نحو مقتصد مريح. ففي ظهورهم الأول، يرتبهم الشاعر في أزواج منفصلة ولكن متقاطعة: هكتور مع باريس، ويريام مع هيلين، وهيلين مع باريس. ويتابع الكتاب السادس هذا من خلال الجمع بين هكتور وباريس وهيلين في ثلاثة واحدة. وفي الكتاب الرابع والعشرين، نجد أن الأربعة كلهم يجتمعون معاً في سياق هيلين الأخير المستعاد. فأى نوع من البقيرة جنى به هومر من حيث القدرة على مثل هذه اليراعة الفاعلة على هامش حبكة الأساسية؟» (هافلوك ١٩٧٣ ب، ص ٢٦٧، ٢٧٥).

ولعلني أخلص، الآن، إلى أن هذا النوع من الأسئلة يمكن الإجابة عليه فحسب من خلال قبول كون الملحنيين كما نعرفهم الآن، نتيجة لتواضع ما بين الشفوي والكتابي؛ أو لقناعا، لو غيرنا الاستعارة، إن الذق الصوتي للغة الذي يتم استنباطه عن طريق السدى، كى يستمر محفوظاً بانتباه الأذن، قد تمت إعادة تعديله إلى أنماط مرئية أبدعها الانتباه المتمثل للعين.

وإذا تحولنا إلى هسيود فإنني قمت في «مقدمة إلى أفلاطون» بفحص وصف هذا الشاعر لأصل عروس الشعر وأدائها المعاصر، مستعجباً أن هذا الوصف كان يزيد، بقوة، وجهة النظر التي ترى أن غرض الشعر الشفوي، بما فيه شعر هومر، كان موجهاً لرسم صورة محفوظة بالذاكرة للتقاليد الاجتماعية والعنصرية والحكمة (هافلوك ١٩٦٢، الفصل ٩). أما سيكولوجية هذا الأداء الشفوي، والأغراض المتعلقة بالذاكرة التي حققها، فقد وجدنا مني اهتماماً طازجاً في كتابي «المفهوم اليوناني للعائلة، استخلاصاً من الأدوار المركزية الموطاة بالأغنية، والرقصة، واللحن في أدب اليونان المكتوب» (هافلوك ١٩٧٨ أ، الفصل ٣).

وعلاوة على هذا، فإن نص هسيود، في الحقيقة، نص يتم تنظيمه، مرة أخرى، عن استخدام للعين القارئة؛ ولكن مطبقة على أغراض أكثر صقلًا (وإن كانت أقل إلهاماً) مما هو في حالة هومر. فما كان هسيود يقرأه كان هومر نفسه (وليس القصصيين كاملين بالضرورة). ذلك أن هسيود، وقد قرأ هومر وأنعم النظر فيه ملياً، كان مدفوعاً إلى إعادة ترتيبه، ومن ثم التعديل (ولكن التعديل فحسب) باستهلال نوع جديد من الخطاب. نوع «كتاب أولي Proto-Literate»، وقد اختبر «المفهوم اليوناني للعائلة، هذه الأطروحة من خلال فحص مفصل لمقالة هسيود الشعرية عن العائلة، (dike) التي تؤسس فصلاً دالاً معتمداً في كتاب الشاعر نفسه الأعمال والأيام». وهو دال في هذا الحالة؛ لأن لغته غريبة الأطوار، يمكن جدلاً أن ترى بوصفها نتيجة لوضع سلاسل من التكريرات معاً تتصل بسياقات هومرية ذات علاقة ما ترابطية لموضوع مختار؛ وذلك لكون هذه العلاقة من نوع يطلب تدعيماً من قراءة سابقة للنصوص الهومرية أكثر من مجرد تذكرها شفويًا (هافلوك ١٩٧٨ أ، الفصلان ١١ و١٢). وقد طوّق المنهج نفسه من قبل لشرح البنية الثلاثية للظفر الخاصة بفصل إرشادي حول مرضوع (الجدال) (Eris) الذي كان هسيود قد استخدمه لتقديم العمل نفسه (هافلوك ١٩٦٦ ب).

ولما كان نقد أفلاطون للشعر قد اشتمل على المسألة إلى جانب الملحمة بوصفهما الفرض المشترك لهجومه، فقد بدأ أمراً منطقياً أن تكون الخطوة التالية هي الدراما الأثينية؛ بوصفها ميدان تنافس ممكن بين الشفوي والكتابي.

وقد طرحت مسرحية مبكرة، «السمة ضد طوبى» نفسها بما هي موضوع مناسب للتحليل، وخصوصاً أنها بعد اثنين وسبعين عاماً من إنتاجها الأول عادت بوصفها موضوعاً للانقذاف في

في الجوارات على خشبة المسرح، تكشف عن حقيقة أن تأثير الشفوية كان أحياناً في الأفول. ذلك أن تمهيداً لأساس من تكنولوجيا الكلمة المكتوبة، مشكل في نوع جديد من التركيب قد تم إرساؤه. وكان على أفلاطون المطالبة بإعادة نمذجة اللغة التقليدية للملحة والدراما واستبدال لغة التحليل النظري بها (هافلوك ١٩٧٨ أ، ص ٢٢٠ - ٣٣٤).

توجد بعض المساحات الفارغة في تلك المنطقة التي غطيها بما قد كتبه بخصوص المعادلة الشفوية - الكتابية على نحو ما حدثت في اليونان، فبندار ليس هناك، ولا الشعراء الغنائيون المبكرين، ولا يوريبديس، أو المؤرخون الذين قدموا بالتأكيذ، بدلاً، وربما كان منافساً، للفطاب الأفلاطوني من خلال منهجهم في الكتابة الشعرية؛ بل إن نهاية القصة لدى أرسطو لم يتم للتوصل إليها، إذا كانت حقاً تنتهي هناك. وهكذا فإن تحقيق «الصورة الموحدة، الموعود بها يتطلب أن تمت تلك الذخائر.

وإلى الآن، ظلت القصة قصة إغريقية، ويجب أن نظل هكذا في هذا الكتاب إلى حد كبير. وبطلة هذه القصة هي عروس الشعر الإغريقية، وليس ذريتها الحديثة. وهذه العروس هي صوت شعب صغير من شعوب البحر المتوسط، على نحو ما عاش في القرون الثلاثة ونصف القرن التي تفصل بين هوميرو وأرسطو، وبالتكيفية التي أصبح بها هذا الشعب متورطاً في المعادلة الشفوية - الكتابية. ومع ذلك فسوف يلاحظ القارئ أنه بعد تقديم عروس الشعر (الفصل ٢) سوف يحول الانتباه لفترة (الفصول ٣ - ٧) إلى اهتمامات تقع خارج حقل الكلاسيكيات، وإلى أعمال لباحثين ونقاد محدثين لا تبدو فيها عروس الشعر نفسها ذات أهمية مباشرة.

والحقيقة هي أن المعادلة الشفوية - الكتابية لم تعد مجرد معادلة يونانية؛ فقد لقيت بوصفها شيئاً لا يزال فعالاً في العالم الحديث، اهتماماً من قبل فروع متنوعة في علم الإنسان، وعلم الاجتماع، والأدب المقارن. وقد تحول فحص بقايا الشفوية في المجتمعات التي ظلت لا كتابية حتى الوقت الحاضر إلى ملاحظة حضورها المستمر فيما وراء اللصوص الأدبية المؤلفة على يد «كتاب» محدثين؛ بل إن النظرية الحالية يمكن أن تضع الشفوية بجانب «الناس» في علاقة توحى بالمجابهة.

وقد جعلتني قراءة عمل جاك ديريدا «في علم الحيوان» (١٩٦٧) أتقن من أن المشكلة الشفوية - الكتابية دخلت في الوعي الأوروبي الحديث مع روس. فقد كان «المتوحش البديل،

كوميديا لأرسطوفان، وقد حدث هذا، بالمنبط، في وقت يمكن الافتراض فيه بأن الشفوية الأثينية كانت تستسلم للكتابية الأثينية. وقد استخلصت في مقالة «الإنشاء الشفوي للدراما الإغريقية» (١٩٨٠) من نص التراجمي الدليل على أن أسلوب إنشائها استجاب للوظائف الشفوية للإنشاء، تلك الوظائف التي يمكن أن نؤازر عملية تذكر محدثي ما منظور إليه على أنه ناجح اجتماعياً.

وتظهر كلتا السمتين - الأسلوب الشفوي والفرض التعليمي - في نقد أرسطوفان الهزلي، الذي يسخر فيه أيضاً، على سبيل التضاد، من التراجميديا اليوريبديية بسبب ولعها الخاص بالكتب.

وكانت قد فصحت نص ملحمة «أوريست» التي ظهرت بعد تسع سنين من ظهور «المسبعة ضد طيبة»، لاكتشف كيف تصاممت مع رموز العدالة (هافلوك ١٩٧٨ أ، ص ٢٨٠ - ٢٩٥). وقد استنتجت أن السلوك القوي فيها يغضى معاني متقاطعة، تقع على شفا للتناقض، مما يعد أسلوباً يمكن للقول بأنه يعكس الإمبريقية المخصوصة بالشفوية في مقابل الوضع المطرد للمفهومية الكتابية. «إن العدالة التي ما تزال تتأمل فيها هي عدالة هسيود، وليست عدالة أفلاطون» (ص ٢٩٥).

وماذا عن خلفاء أسيخيلوس؟ هل كانوا أدهاء كتابيين بالمعنى الدقيق، متحررين من القاعدة الهوميرية؟ لقد تم اختيار مسرحية «أوريب الطاغية»، من أجل التحقق من هذا الأمر، بوصفها، بلا منازع، مسرحية ذات إنشاء مصقول طبقاً للمعايير الأدبية الحديثة. وعندما نلتص كل عذر لوجود هذه السمة، التي لا جدال فيها في المسرحية، فإن النص نفسه يكشف عن دلائل على الضنط المستمر للإنشاء بصورة تنظيمية من أجل الحفاظ الشفوي (هافلوك ١٩٨١).

وقد عنيت هاتان المعالجتان للدراما الإغريقية بملاحظة الدور الجوهرى للكورس في المحافظة على التقاليد القائمة، المنقولة من خلال شفافية الأغنية، والرقصة، واللحن. وهنا، كانت خصائص السلوك المدني، وأوضاعه المتفق عليها، وطفره الضمنية في الحياة اليومية، يعاد تمثيلها والتأكيذ على مشروعيتها مراراً وتكراراً. وقد انتقلت مثل هذه التنظيمية، بصورة ضمنية، إلى الحوار واللغة الضمنية للشخصيات وهي تمثل الروايات. وهكذا تكون التنظيمية الملاحظة، بوصفها خصيصة للنقص الهوميرية، مستمرة في الدراما الإغريقية.

ومع ذلك فإن الاختراعات المطبقة على الخط للسردى للحيكات، منضماً إليها التصرات النفسية السنامية المعبر عنها

صلة غير مؤكدة بين هذين العاملين، واستمر فيما بعد في تقدير عملي بكرم، سوف أذكره له دائماً بكل امتنان.

إن الباحث الكلاسيكي، وقد وهب عزم الرياضات العقلية المطلوبة لإجادة اليونانية واللاتينية قبل أن يستطيع البدء في النظر إلى الأشياء التي يمكن أن تتحدث هاتان اللغتان عنها؛ هذا الباحث ليس من المحتمل أن يشرّد أبعد من اللازم عن موضوعه سبباً وراء آلهة غريبة بالخارج كي تخبره بشيء ما له صلة بموضوعه. ولقد أسبحت، فقط، بعد قراءتي لعمل ولتر أونغ «الشفاهية والكتابية» (١٩٨٢) على وعي كامل بالقدر الذي وصل إليه البحث والتأمل في هذا الموضوع على مدى العقدين الفائتين. أما الصلة التاريخية المحتملة بين خمسة أعمال ظهرت في ١٩٩٢ - ١٩٩٣ (وواحد منها لي) والدلالة الممكنة لهذه الصلة فأمر ملاحظ في الفصل ٣.

وسوف يتحقق للقارئ كيف أخذت نفسي على مهل عبر السنين لأصل إلى النتائج المختلفة المضمومة معاً في هذا الكتاب. ولأنني كنت أدرس هذه الأشياء من وقت إلى آخر قبل أن أكونها، وسوف أظل دائماً متديناً إلى رغبة طلابي في تورنتو، وهارفارد، وييل، في الاستماع إلي، أولئك الطلاب الذين حبستهم الطبيعة بمقول خاصة بهم. وفي داخل سياق البحث الكلاسيكي، على نحو ما هو متبع تقليدياً، سوف تبدو هذه النتائج - كما أفترض - منقحة، وقابلة للجدل؛ بل حتى قابلة للاعتراض عليها من قبل البعض. وثمة بعض الأسباب الطبيعية لهذا، وهي تقريباً أسباب تقليدية؛ بل إنني فكرت كذلك في أنه من المناسب الإشارة إليها باختصار، في الفصل ١١. وقد كانت هذه النتائج كافية لتثيرني في الحذر، وتدفعني إلى التردد في نشرها حتى وأنا لا أزال في مرحلة إنهاء هذا الكتاب في عملي الثالث واللعانين. ولكن إذا حكمنا على الأمر من خلال بعض ما قيل عن تناسلي على لسان بعض المراجعين، ومن خلال الكثير مما سوف يقال، بحماس، على ألسنة الكثير من الباحثين مما يمكن تجاهله بأمان، فيكون ثمة مبرر للحذر الذي أثارته في هذه النتائج قبل نشرها. ولكن هناك مكاناً واحداً لقيت تنالجي فيه ترحيباً وهو مراجعة ممتازة عن تاريخ المشكلة الهومرية نشرها آدم باري، في سنة وفاته المفاجئة، في صورة مقدمة لطبعة الأعمال الكاملة لوالده (آ. باري ١٩٧١)، ولنه لنه المناسب، هنا، أن أذكره وأذكر ما كتب.

لديه مدركا أساساً بوصفه كائنًا شفوياً، ولا يزال حياً، إلى حد كبير جداً، فيما يكتب، الآن، عن الكلمة المنطوقة والكتاب المكتوب.

وأما القصة الإغريقية المفسرة تفسيراً كاملاً فتصبح جزءاً من تفسير أوسع موجود في حقل الآداب المقارنة خارج المجال الكلاسيكي. ويبدو الأمر نفسه صحيحاً في حقل علم الإنسان كما هو معروض في كتاب جاك جودي «استنساخ العقل المتوحش» (١٩٧٧). وقد قام هذا العمل الواعد بتأييد غير مباشر لاقتناعي الراسخ بأن الكتابية الإغريقية لم تغير وسائل الاتصال فحسب؛ بل غيرت من شكل الوعي الإغريقي.

وتعدّ القصة الإغريقية تامة في ذاتها، إلا أن الأزمة في التواصل الذي تصفه، وهو يحدث في العصور القديمة، تنكسب بعداً أكبر عندما ينظر إليها بالقياس إلى ما يبدو أنه أزمة مشابهة في العصور الحديثة. وما أن ترسّس علاقة ما بين الأزمتين فإن كلا منهما تضيء الأخرى.

وقد ظن البعض أن علاقة ما مثل هذه تمّ عقدها في تورنتو بيني وبين مارشال مكلوهان (انظر الفصل ٣ بعد) وأستاذة هارولد إنيس H. Innis (الفصل ٤ بعد) بل لقد أشير إلي بوصفي عضواً في «مدرسة تورنتو» التي أنشأها هذان المفكران الكنديان. والحقيقة أن العكس هو الاحتمال الأقرب إلى الصحة؛ فبعد أن وقعت على عمل ميلمان باري، مسترشداً كذلك بقراءة عمل مارتين نيلسون «هومر وموسيقى» (١٩٣٣) وهو العمل الذي لا يزال يعدّ بالنبذة إلى العدة في الموضوع، ومتبعاً تلك التبصرات التي ألهمتنني إياها الدراسات ما قبل المقراية، التي أشرت إليها سالفاً، فإنني أتذكر قيامي بإعطاء محاضرتين عامتين أو ثلاث بجامعة تورنتو حول موضوع الإنشاء الشفوي، وإنني أشك في أن يكون إنيس واحداً من أولئك الذين استمعوا إلي، في وقت كان يفكر فيه على خط مواز في موضوعات مشابهة في ميحلته الخاص (هافلوك ١٩٨٢ ب). ومما يجعلني على ثقة من هذا هو الاتصالات التي دارت بيننا فيما بعد، على إثر انتقالني من تورنتو إلى هارفارد. لقد سرى تأثيره إلي مكلوهان، الذي ظهر كتابه التأسيسي «مجرة جوتنبرج» في آخر الأمر معاصراً لكتابي «مقدمة إلى أفلاطون». وقد رأى مكلوهان على الفور أن ثمة



## الفصل الثاني

### تقديم عروس الشعر

المتكلم: «كلامًا خاطبتي به الإلهات بادئ ذي بدء، على النحو التالي...» فهل «هسيود» في النص الأول و«ياه الصخاطبة» في النص الآخر هما الشيء نفسه؟ هل يشيران إلى الشخص ذاته؟ من المستحيل معرفة ذلك يقينًا؛ فربما كان ذكر الاسم نوعًا من التزييع، مقصودًا به علامة مميزة على المؤلف الأصلي. أما هومر (سواء أكان واحدًا أم أكثر) فلا يثبت نفسه أبدًا. ذلك أن مسؤولية إنشاء كل من الإلياذة والأوديسة تكسب إلى عروس الشعر، التي يدعوها الشاعر إلى أن «تغني» الإلياذة، وتتشده الأوديسة، وعلى نحو أكثر وضوحًا، يصف «هسيود» «الأغنية» (وليس «أغنييتي») بأنها شيء «علمه» (ياه الإلهات).

أما المؤلف المسمى، فيما بعد، هومر، أيًا كان هو، فيوجهه دعوته إلى عروس الشعر في صيغة الأمر. إنه موجود، ولكن بوصفه مؤديًا، وليس بوصفه مؤلفًا. وهو يتوسط بين عروس الشعر، أيًا كانت هي، والمتلقين، كما لو كانت أشعاره ليست له، وإنما مستمدة من مصدر خارجي عنه، يسميه «عروس الشعر» التي كانت، كما نطمح من «هسيود»، عبارة عن التمتع أخوات (جوقة) الثلاثي كن بات زيوس. وهذا أعطاهن مكانة أوليمبية. وأسمن (نيموسوني) «ربة الذاكرة»، وما هنا بالتأكيد، إلهام - هو الأول - إلى الإنشاء الأصلي لهذه القصائد الأربع. وليس ثم في أي منها أية إشارة تتعلق بـ «الكتابة» أو «القراءة» سواء من جهة المعنى أو من جهة عروس الشعر أو ربات الفن. أما «نسب الآلهة»، القصيدة التي تسرد أسماءهم ونسبهم، فتبدأ بترنيمة ممتدة، في ثلاثة أجزاء، مرجحة إلى التمتع ربات جميعًا ومهتمة بأفعالهن وأعمالهن. وعلى نحو متكرر، في أشكال متنوعة، توصف اللغة التي يشلدها بمصطلحات شغوية بوصفها خطابة أو غناء، يؤدي أئداه الرقص، ويصل عبر الفراغ إلى متلقين مستمعين.

يقمن برقصاتهن الجميلة المحببة فوق أعالي جبل هيليكون ويتحركن بأقدام نشيطة. ومن هذا المكان يهتهن ويذهبن إلى الخارج ليلاً متشحات بضباب كثيف ويتمتنن بأغانيهن بصوت رقيق... يتدفق الصوت العذب دون عناء من شفاههن ويسعد بيت أبهين زيوس إذ يجوس فيه صوت الريات اللقي، وتعيد صداه للقمم الثلجية لجبل أوليمبيا ومنازل الخالدين...

ثم ذهبن إلى جبل أوليمبيا مبتهجات بصوتهن العذب، وغناء ملائكي، وقد رعدت الأرض المظلمة غناءهن... (نسب الآلهة، ١١، ٧-١٤، ٣٩-٤٣، ٦٨-٧٠ ترجمة لوب).

بدأ تاريخ الأدب الأوروبي بقصائد هومر وهسيود. وربما كان أول ظهور جزئي لـ «هومر» في مطلع القرن السابع قبل الميلاد. ولا يعتمد هذا التاريخ المبهم نفسه على أي مصدر خارجي؛ ذلك أنه قائم على تحديد التاريخ المحتمل لاختراع الأبجدية الفونيتية التي كتبت بها القصائد. وإذا كان لنا أن نصدق التقاليد المتأخرة، فإن هذه القصائد لم تأخذ الشكل النهائي الذي وصلت به إلينا حتى منتصف القرن السادس قبل الميلاد.

وليس ثمة سوابق مسجلة مهدت لهذه القصائد في شكلها المكتوب. وقد كان لغز «جيل» و«دانتي» و«ملتون أسلافهم» فهم ينتمون إلى تقليد أدبي يصف بالعومية وليس ملحميًا بالمعنى الضيق. وقد تميزت أعمال هؤلاء الكتاب باللبوغ؛ ولكنه ليس نبوغًا خالصًا، ولا فريدًا، ولا قائمًا بذاته. أما الإلياذة والأوديسة - ويجب أن نصنيف عملي هسيود «نسب الآلهة» و«الأعمال والأيام» - فليس وراءها سلف أو تقليد.

ولكن هذه الأعمال وصلت إلينا «مكتوبة» أو «مدونة» (فلا يزال الدارسون يختلفون حول الطريقة الصحيحة لوصف «العمل الإبداعي» إما على البرشمان (ليس إطلاقًا بل إمكانًا) أو على أوراق البردي، مصفغة معًا، ثم مطوية على عصا أو أسطوانة، ومسخوخة بجهد مصنف قرأ بعد قرن، صحيفة بعد أخرى، حتى دخلت أخيرًا، بعد جونتيرج، في حماية الطباعة. فأى عجب إذا كانت هذه العلمية التاريخية، النصية، قد جذبت كثيرًا من الدارسين إلى إيمان راسخ بأن هذه الأعمال «أدبية» [كتابية]، بالمعنى الحديث الكامل للمصطلح، أنشأها مؤلفون، لا بد أنهم كانوا هم أنفسهم «كاتبًا».

فماذا إذن عن «المؤلف الأصلي»؟ هل نقدم لذا الأعمال نفسها أي عون يكشف لنا عن الشخصيات المرتبطة بها؟ فمما لا شك فيه أن هذه الشخصيات، بوصفها شمرًا من الطبقة الأولى، كان لها زملاء، ومطمون، ونماذج، ومصادر. ولكننا لا نعلم عن ذلك شيئًا.

وحتى الاسمان «هومر» و«هسيود» يلقيهما الغموض؛ فأحدهما «هسيود» يرد مرة واحدة في إحدى القصائد الأربع، بضمير الغائب. «ذات مرة علمت» [عرائن الشعر] هسيود أغنية مجيدة، عندما كان يرعى الحملان أسفل جبل هليكيون المقدس. ويستخدم البيت السداسي التالي ضمير

الاتهام، في هذه النقطة بحدّة: إنه يلقي على والده، بشراًسة، تفضيله الكلمة المكتوبة على المطبوعة، بما فيها كلمته (لا تزال للقاعدة نفسها موجودة في انجلترا المصور الوسطى، انظر كلانثي ١٩٧٩، ص ٢١١). أما عن الشهادة الشفوية الحاسمة التي يمكن أن تكون مأخوذة من الجانبية (زوجة الأب)، فلم تعد للأسف متاحة. لقد ضمنت غيابها بانتهابها (١٩٧٢، ١). إن حوار يوربديس يشق طريقه بإخلاص نحو اللفظ الذي تتطلبه المطابع المعقدة - المطابع الشفوية - الكتابية - المميزة لمجتمعهم ولزمنه.

وليس ما سمي بـ «الثورة الكتابية» (هافورك ١٩٨٢ أ) في اليونان أكثر من مفهوم مبرمج مستعاد من الهراء. إنه نظرية تكشف وتشرح، كما في المثال السابق، معاني مطوية في ألف قطعة من الأدب الإغريقي الكلاسيكي منذ هومر حتى أرسطو. وهي نظرية تشرح ما دعاه تشارلز سيجال «الدينامية، المثيرة في المفردات والتركيب اليونانية الكلاسيكية الفصحى، والتي لم يصنع مثلها منذئذ. إنها نظرية تشرح لنا الاختراع اليوناني للفلسفة. إلا أن كلمة «ثورة»، ورغم كونها مقبولة وعصرية، يمكن أن تضلنا إذا استخدمنا بما يوحي بأننا نستبدل، بحسم، إحدى وسائل الاتصال بغيرها. ذلك أن عروس الشعر لم تصبح، أبداً، العشيق المذبذبة لليونان. لقد تطلعت الكتابة والقراءة في حين كانت لا تزال تخبى. وتسمى الصفحات التالية إلى وصف كيف حدث ذلك.

ولكن، قبل أن يسمح لعروس الشعر أن تأخذ مكانها في منتصف المسرح، فمن المهم أن نلقي نظرة على ما كان يجري في كوايسه؛ فليست مشكلة الشفوية - الكتابية في نظر الإغريق مشكلة تقنية محدودة. فهي توسع نفسها من خلال المنظور الذي طرحها إلى ما وراء حدود المصور القديمة؛ وذلك لأن المشكلة أصبحت مسألة بحث في حقول حديثة، تمتد من الأدب المقارن إلى الأندريولوجيا الثقافية إلى دراسات الكتاب المقدس. ويبدو أن ثمة قوى فعالة بعيداً تدفعها إلى مستوى التعرف الواعي، وتجبرنا على النظر إلى أنفسنا من ناحية بوصفنا قراء وكاتبين، ومن الناحية الأخرى بوصفنا مؤيدين ومستمعين، وهذا دور دفعتنا تقنيات الاتصال المعقدة إلى القيام به مرة أخرى، وربما قلنا إنها أقعته علينا. ولذا قد يبدو من المناسب، قبل أن نستمع إلى القصة اليونانية في الموضوع، أن تراجع السياق الحديث الذي برزت فيه.

بعد قرنين تغير الزمن، فقد كانت عروس الشعر (أو ربات الفن) المصورة في الشعر لا تزال تخبى، أو على الأقل تتشدد، ولكن ما حدث حقاً كان شيئاً أكثر تعقيداً بكثير؛ ذلك أن نصوص المسرحيات اليونانية التي لدينا، تراجمية أو كوميدية على السواء، تحمل كثيراً من الإشارات إلى حقيقة تاريخية مهمة؛ فكان ثمة بين الغناء، والإنشاد، والتذكر (مما يعدّ جميعاً ثقافياً) يمكن أن ندرجه تقليدياً بوصفه شفوية من ناحية والقراءة والكتابة (مما يعد من عادات الثقافة الموثقة والكتابية) من ناحية أخرى. تصادم وتناقض، وليس أن الثقافة الكتابية كانت تمل محل الثقافة الشفوية على نحو ألي. وكانت العلاقة التي تربط بينهما أكثر دقة، ولغزراً من بين أسئلة كثيرة وأحد، من مسرحية ليوربديس (هيبوليتوس) عرضها في ٤٧٨ ق. م تعتمد حبكة المسرحية على رسالة مؤلفة كتابية تركتها زوجة ملتحمة تنهم فيها (زورا) ابن زوجها باغصصها. (انظر عن هذه المسرحية: أحمد عثمان، الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، عالم المعرفة (٨٤)، ١٩٨٤، ص ٣٠١ - ٣٠٢). وقد كان وضع الإضماعه الورق المكتوب عليها الرسالة فوق صدر الجثمان مؤثراً من الناحية الدرامية؛ فطلى إثر وصول الزوج إلى المنزل يكتشف فقد زوجته، ويغف الإضماعه، ويقرأها لنفسه على المسرح. ومن المفترض، في ذلك الوقت، أن جمهور المسرح يمكن أن يقبل حقيقة استطاعة المرأة الكتابة والرجل القراءة بوصفها أمراً عادياً. ولكنه أثناء قراءته يمتجب تلقائياً: «إن الإضماعه تصبح، إنها تخبى عالياً. انظروا... انظروا إلى ما قد رأيت في حروف مكتوبة (on qra - phais). أغنية تتكلم بصوت عال (880 - 877. 11).

ومن الناحية المنطقية، إذا كانت الرسالة أغنية أو شعراً يعني بصوت عال، فأنت لا تراها. ومن الناحية الأخرى، إذا كانت وثيقة مكتوبة، فأنت لا تسمعها تخبى لك. لكن منطق إما/ أو هذا لا صلة له بهذه الكلمات؛ ذلك أنها تفتح نافذة على عملية تحول ثقافية، يكون للتصادم والتعارض فيها أمراً جوهرياً. إن عروس الشعر الشفوية، مخفية، منشدة، ومذكّرة، تتعلم القراءة والكتابة؛ ولكنها، في الوقت نفسه، تستمر كذلك في الغناء (انظر عن هذه «التناقضات الظاهرية» سيجال ١٩٨٦، ص ٢١٩، وهو يقتبس من كلوكس ١٩٨٦ موقراً إياه).

وعلاوة على هذا، لا يزال التذكير الزاكن للواصل عبر الكلمة المكتوبة يوصم ببعض العيوب؛ فهو واقع جديد. وما قد كتب زيفاً لا يمكن، الآن، تحديه من قبل الشهادة الشفوية التقليدية المأخوذة من شهود عيان. ويجادل هيبوليتس، ضحية



# القيم في مَواويل يوسف رستا

إبراهيم حلمي

اختلفت آراء الباحثين في وضع معنى محدد لتعريف القيم؛ فمن قائل بأنها القدر أو المكانة، وقائل ثانٍ يحددها بأنها الأفكار الاعتقادية المتعلقة بفائدة كل شيء في المجتمع<sup>(١)</sup>. وبعض العلماء يعرف القيمة بأنها الخير أو الشر<sup>(٢)</sup>. ويرى آخرون أنها مجموعة اتجاهات تدل على ميل سلوكي يتميز بشعور سار أو مؤلم<sup>(٣)</sup>. ونحن إذا ما دققنا النظر في تلك المعاني المتعددة، نجد أن القيم تتضمن مجموعة من العناصر المشتركة، وهذه العناصر تتشابه في مفاهيم كثيرة، مثل الاهتمام، والاعتقاد، والرغبة، والسرور، واللذة، والإشباع، والنفع، والاستحسان، والقبول، والرفض، وكل هذه المعاني نتاج تقديرات شخصية لا تخضع إلى أي مقياس ثابت ومحدد. يقول (يان فانسينا): «إن القيم الثقافية للمجتمع ما هي إلا تلك الأفكار والمشاعر التي يتقبلها غالبية أعضاء المجتمع باعتبارها مسلمات لا جدال فيها. إنها أهواء مجتمع، وهي - بالنسبة إلى أعضائه - التي تسبق على الحياة معنى، وترسخ المثاليات التي يناضل المجتمع من أجلها، وتضفي أهمية نسبية على الأشياء التي ترتبط بذلك النضال، ولكنها نادراً ما تكون معلنة، وإنما تظل عادة في لاوعي معظم أفراد المجتمع الذين تتحكم في سلوكهم على أية حال إلى درجة ملحوظة»<sup>(٤)</sup>.

وإذا كان الإنسان يشارك الحيوان في الحب؛ حيث الميل دائماً تجاه إشباع الحاجة، فإن ما يفرق الإنسان عن الحيوان، هو سمة التأمل العقلي؛ حيث يتمالي الإنسان على هذا الميل، شاخصاً نحو ميل أو قيم عليا. «إن الإنسان - بين سائر الكائنات - هو الكائن الوحيد الذي يملك إرادة التغيير عن وعي وتبصر، فينزع - بمحض تفكيره وإرادته - إلى مجاهدة ميوله وغرائزه، ويضبط دوافعه ونوازعه، والسيطرة على أهوائه

نخلص من ذلك إلى أن القيم - مهما اختلفت حولها الآراء - إنما هي من نتاج جماعة أو طائفة من الناس في أي مكان على سطح الأرض، وفي أي زمان، لتحديد قواعد سلوكية محددة متفق عليها؛ لكي يمكن التمييز بين الحق والباطل، والخير والشر، والجمال والقبح، وغيرها من قيم ومعايير إنسانية متعارف عليها فيما بين تلك الجماعة.

ونزواته، وتوجيه رغباته ومطامحه إلى أقصى مطالب الكمال الإنساني. والناس في كل زمان ومكان، حتى من كان منهم يعيش على مستوى أخلاقي دنىء، يشهدون القيم العليا التي تقضى بتأدية الواجب، وقيام المحبة والإخاء، وإشاعة العدل، وكفالة الحرية، وإقرار الأمن والسلام، والتمسك بالعدل والحق، والامتناع عن القتل والاعتصاب والكذب والحقد والنفاق، وغيره من الآفات،<sup>(٥)</sup>.

ولقد تعددت أشكال الموال وتفرعت في مصر، منذ مئات السنين، بل برع الفنان الشعبي المصري في هذا اللون من الغناء - على حد تعبير ابن خلدون - فأنتج الموال القصصى الذي لم يبرح فيه أحد غيره.

## مشوار الفنان يوسف شتا

إن النموذج الذي نأخذ، في دراستنا هذه، هو الفنان المبدع يوسف شتا، وهو من مواليد ٥ أغسطس ١٩٢٣ بالقليوبية. وقد بدأ يحنى المواليل الشعبية منذ كان طالباً بمدرسة أكباد دجوى بالقليوبية، حيث حفظ القرآن، منذ كان في كتاب الشيخ نطب، وجوّه وختمه هناك.

وكان والده يعمل في الزراعة، وكان يقوم بمساعدة والده في الحقل، وقد دفعه إلى طريق الغناء رؤيته للفنانين الشعبيين الذين كانوا يحنون في قريته أمثال المطرب الشعبي إبراهيم محبوب - وهو من القليوبية - والمطرب الشعبي محمد ربحان من المنوفية، والمطرب الشعبي الحاج مصطفى مرسى من المرج، وهذا الأخير يحدّد أساذ أساذة فن الموال في مصر في الأربعينيات من هذا القرن.

وقد ترك الفنان يوسف شتا الدراسة الإلزامية بعد وفاة والده، واتجه إلى منطقة (عرب السمدي) في القاهرة؛ حيث كان يقيم بها سوق كبير يمهّد كل الفنانين الشعبيين؛ لكي يعرضوا فيه مختلف ألوان فنون الإبداع الشعبي للموال في كل يوم خميس.

وكان يوسف شتا يلجأ إلى أسلوب دفع النغمة للمغنى الشعبي لكي يسمع له بجرية صوته أمام الناس بغناء موال قصير، إلى أن كون له فرقة خاصة به، خاض بها غمار حلقة الفن التلقائي مع الموال.

ولقد تدرّس الفنان الشعبي يوسف شتا في غناء الموال، وأصبح يؤلف مواليله بنفسه ويبدع فيها، فما من حادثة تمر عليه إلا وقال فيها موالاً، وألف الكثير من المواليل القصيرة والطويلة، حتى بلغت - على حد قوله - ألف موال، وله الكثير من المواليل القصصية الطويلة التي قام بتأليفها بنفسه، مثل موال (هاجر وعز العرب)، وموال (فهمم وفهيمه)، وموال (سلمة وسلمان)، وموال (صاغ الطار)، وموال (زهرة ورضوان)، وموال (قصة الجهينى)، وموال (فرماوى وقطر

ونزواته، وتوجيه رغباته ومطامحه إلى أقصى مطالب الكمال الإنساني. والناس في كل زمان ومكان، حتى من كان منهم يعيش على مستوى أخلاقي دنىء، يشهدون القيم العليا التي تقضى بتأدية الواجب، وقيام المحبة والإخاء، وإشاعة العدل، وكفالة الحرية، وإقرار الأمن والسلام، والتمسك بالعدل والحق، والامتناع عن القتل والاعتصاب والكذب والحقد والنفاق، وغيره من الآفات،<sup>(٥)</sup>.

## دور الفن في تأكيد وتثبيت القيم

أى مجتمع من المجتمعات، يضع لنفسه إطار قيمة ومثله، يبحث دائماً عن صاحب الدور الذى يقوم بتأكيد هذه القيم، وتأسيس تلك المثل، وقد يجد من يقوم بهذا الدور محتملاً فى داعية دينى، أو مفكر، أو فنان يخذ من غده وسيلة أو أداة يدعو بها إلى تثبيت قيم الجماعة ونشرها بين جميع أفرادها.

إن الفنان ذو المشاعر المرفهة لا يمكن أن يجاهل تلك الرغبة الكامنة فى أعماقه، التى تريد أن تتجه مباشرة نحو الإصلاح. فما أكثر مطالب العالم، وما أكثر نقائص المجتمع، ولذلك تتحرك داخل الفنان مشاعر وأحاسيس عديدة ترفض هذا الاختلال، وتبحث عن بديل يزيله؛ سعياً وراء خلق صورة أفضل للمجتمع أو للجماعة التى يهيم أمرها.

وإذا كان الفن يخذ أشكالاً متعددة تتمثل فى الكلمة والنغمة والحركة والتصوير، فإن الكلمة والنغمة تعلمان من أقوى أدوات للتعبير الإنسانى تأثيراً على وجدان الجماعة فى السعى نحو التغيير الذى يراود أن يحدث فى المجتمع.

عن الإصلاح، بوصفه رسالة للفن، يقول الكاتب المبدع والمصلح (توماس هاردى): «إذا كان علينا أن نصدى لعروب الطبيعة ونضفيها سراحة على الريق، فأين الفن فى كتابة الشعر والرواية...؟ وعدى أن للفن إنما يكون فى اتخاذ هذه العيوب أساساً لجمال لم تره إلا بصائر بعد...»<sup>(٦)</sup>.

من هذا، نشأ رسالة الفن، وينشأ دوره.

ولأن الكلمة واللحن فرعان فى شجرة مورقة اسمها الفن، فإن هذين الفرعين كانا - ومازالا - يورقان بالعماني التى تحر من أجل الحفاظ على قيم المجتمع... ولأن الإنسان كان لصيقاً بالكلمة واللحن، فقد أفرغ فيهما أحاسيسه، وأفرجه، وأحزانه؛ لكي تكون له متنفساً تهيئاً عما بداخله من أفكار.

وإذا كان الإنسان، بطبعه، يصب في أغانيه معاني قيمه ومثله، فإن الإنسان - والفنان الشعبى المصرى - قد صب،

الندى)، وموال (نزهة والشيخ إمام)، و.....، وهي مواويل قصبية، تحتوي على الكثير من المواعظ والمعرّ والحبّم والقيم الاجتماعية في قالب روائي غنائي مؤثر.

ولقد اشتمل فن الموال، عند الفنان الشعبي يوسف شتا، على كثير من القيم الإنسانية النبيلة، من خلال ما توارثه من مواويل حفظها، وقيم حافظ عليها، وهي تدع أساساً من القيم الثقافية المصرية الأصيلة المتوارثة جيلاً بعد جيل، في ثبات لا يتغير، ككلمات شجرة الجوز.

## استهلاله للموال

يستهل الفنان الشعبي يوسف شتا دائماً لقاء مواويله بتوجيه تحية منه لمن جاء ليستمع إليه، لأنه يحب أن هذا التجمع هو نوع من المشاركة الوجدانية بينه وبين الجمهور المستمع، أو هو (أخذ وعطاء) مشترك بينه وبين مريديه، ومن خلال استهلاله بالموال يصفى عليهم صفة الرجولة والشرف بوصفه نوعاً من إزكاء التحية والتقدير منه، فيقول<sup>(٧)</sup>:

الى لفانى لقبته وقلت له فنى

وعندى بستان هديته من زهور فنى

وكل عطشان سقيته من بحور فنى

توب الرجولة على ولاد الأصول ملبوس

إن لسانك الصر فى الوجه السبع مبول

تحية للى عليه توب الشرف ملبوس

وتحية مخصوص للى يمشقوا فنى

## صورة المرأة وصورة الرجل فى مواويله

فى معظم مواويل الفنان الشعبي يوسف شتا، نجد أن صورة المرأة عنده تتشابه تماماً مع صورة الخيل أو الفرس أو الكلبة.

وقد اشتهرت المواويل المصرية بإبراز صورة الفارس للدلالة على اكتمال الرجولة، ونموذج الفارس له مواصفات معينة؛ كى تكون مقبحة بصفات الرجولة (فلا كل من ركب الفرس خيال).

وفى موال الفنان الشعبي يوسف شتا مواصفات لهذه الرجولة؛ فهى ليست مظاهر خادعة، ولجام من حرير يمسك بمقود فرسه، لذا يقول فى مواله<sup>(٨)</sup>:

غشيم معاه مال أم راح اشتري فرسه  
كان فاكرا إنه نبيه عقله سليم فرسه  
فكر لأنه يسيم السرج ويزيتها  
لما لقوته مهوش خيال ويزيتها  
حلفت بدنيها ما تدى وصورة تدى للعويل فرسه

إن مجتمعنا المصرى سيطرت عليه، ومازالت حتى الآن، للقيم الدائمة من الريف، وأول هذه القيم طاعة الزوجة لزوجها. «ولو أخذنا فى الاعتبار أن مجتمعنا الريفى مجتمع أبوى تسيطر على الأسرة فيه سلطة الأب بشكل كبير، لأمكننا فى ضوء ذلك أن نفهم كيف ينظر الريفيون إلى صفة الطاعة المعناه عند الزوجة، من حيث قيمتها الاجتماعية؛ فهم يعدون طاعة الزوجة عاملاً من أهم العوامل فى التماسك والاستقرار الأسرى»<sup>(٩)</sup>.

لذا، فإن الفنان الشعبي يوسف شتا يستنكر أن يصبر الرجل مفقداً ومصاعاً إلى امرأة، فهو يدعو إلى قيم الرجولة بأن يكون للرجل له رأيه فى توجيه أمور حياته، فهذا النوع الخائن من الرجال يتهم منه يوسف شتا فى مواويله، ويظهره (طوطوياً) بلا أدنى فائدة، لدرجة أن امرأته تلبسه (الكيل) أو الصاء، وتستغله فى بيته، لهذا كله يقول<sup>(١٠)</sup>:

راجل يطارح مره يبقى مره فى البيت

إن قبال مره كلام بتكسره فى البيت

لأنه طوطو ومالوش احترام فى البيت

تنده عليه تلتقيه بجري ويسبق خول

أكنه شغال كما سايس فى مريب خول

قدأما مهزوم لو فارس بيركب خول

وتلبسه الكيل ومالوش لزوم فى البيت

ويزيد الفنان الشعبي يوسف شتا فى كشف هذا النموذج من الرجال (الطوطو)، رغم ما يظهرون أمام الناس من صفات تخالف صفات الرجولة الحقة، التى يريرون أن تظهرهم بمظهر (الطمبة) أو الدراية والفهم أمام الناس، ولهذا يقول فى مواله<sup>(١١)</sup>:

حق وحوش امسك الطوطو على ماجى

الى المره معوماه كالفلك على ماجى

عسبب وعمل واد علمجى

ولكنه، مع ذلك، إذا تنهانا، فإنه يعدل كثيراً من سلوكه حيال من يعتدون عليه أو يسيئون إليه<sup>(١٤)</sup>.

والفنان الشعبي يوسف شتا في مواله يوجه عدة نصائح تتضمن بعضاً من هذه القيم المثالية، مثل مساعدة من يلومك كامله بالأعباء، وإعداد كل أشكال الأذى من طريق الإنسان، وانتزاع الحسد من النفس والحض على التسامح مع الآخرين، والصدق مع النفس ومع الغير، فهذه الأمور كلها هي ما يجب أن يحفظها الإنسان في دولابه.. دولاب الشرف، فيقول ناصحاً وموصياً للسامعين<sup>(١٥)</sup>:

لو يتقل الحمل على واحد ضعيف عينه  
وامشى في طريقك ولو شفت الأذى عينه  
ومن أرضك الطيبة بذر الحسد عينه  
خليك مسفتح وانظر للمماني بدم  
وغلى طبع التسامح في أمورك بدم  
وان كنت غاوى الرجولة اهدأ بنفسك بدم  
وحافظ على الصدق في دولاب الشرف عينه

ويذم الفنان الشعبي يوسف شتا نقيصة البخل و (الافرا) والطمع، ويصور هذا النموذج السيئ من البشر على هيئة غراب يحوم حول جثة ميت يريد أن ينهش فيها، فيقول<sup>(١٦)</sup>:

اللى افترأ خاب حايرجع للصوب ميتا  
بالدنيا مغرور ونفسه م الشرور ميته  
زى الغراب دالما بيحوم على ميته  
طول عمره طمعان مولع بالطمع ولعان  
لا عمره شال حمل عن واحد ضعيف ولا عان  
عياب في الناس ولسانه الطويل ولعان  
ويبقى شعبان وايداه على الفلوس ميتة

ومن أسمى القيم الإنسانية فضيلة الحق، فهي عند الفنان الشعبي يوسف شتا من الفضائل المهمة في حياة الناس، ولتأكيد أهمية ذلك بالنسبة للإنسان، فإنه يكشف نقیض الحق وهو الضلال، ويبين للمستمع مدى ما فيه من مساوئ، فيقول في السؤال<sup>(١٧)</sup>:

اللى يحب الضلال عمره ما حب الحق  
عمى عن طريق الهدى أكمه كره الحق

بيحب بزه ومراته محيراه حيره  
إن قال لها هم تبكى بلوته حازه  
بتغيب عن الدار ولا يعرفهاش حاره  
وتقول باجارة اديه المغاتيج على ماجى

وشخصية الرجل الذي تقوده امرأته يحدها الفنان الشعبي يوسف شتا (شرابة خرج)، لذا يقول في الموال راساً هذه الشخصية الضعيفة<sup>(١٨)</sup>:

عسود الدرة خاب وماظلموش شرابه  
دبل من المنى وكان المنى شرابه  
ويبرر العمل جف لما مالقاش شريبه  
الى مراته تركبه بتأخره مرجع  
بتلبسه توب هموم على جنته سرقع  
يجى يناقشها نقول له في الكلام ارجع  
دانت ما تنفع لغير الشرج شرابة

ويضع الكرم والبخل والجهل في موقف واحد، ولكنه يظهر مدى تصرف كل منهم حيال «شرية ماء»، ثم يوجه نصيحة لمن يسمعه باتباع الطريق الصحيح والثاني حيال أى تصرف إنساني، وعدم مطاردة إغواء المخادعين، فيقول<sup>(١٩)</sup>:

كريم بيجود له حسنة في شرية ماء  
وبخيل ييموت تروح روحه في شرية ماء  
وجاهل بينخم ويشرق في شرية ماء  
اعرف طريق العدل وامشى كده على مهلك  
وبص قدام واتبع دوام سلام أهلك  
وسيبك من اللي غواك ويبخدوك على مهلك  
ليضيّعوك سهل بالراحة في شرية ماء

### الدعوة إلى القيم المثالية

في المجتمعات، هناك أنواع من القيم تسمى بالقيم المثالية التي يحس الناس استحالة تحقيقها بصورة كاملة. ويرغم ذلك، فإنها كثيراً ما تؤثر تأثيراً بالغ القوة في توجيه سلوك الأفراد، من ذلك مثلاً القيم التي تدعو إلى مقابلة الإساءة بالإحسان؛ فقد يعجز الفرد في واقع الأمر عن الالتزام بها،

يبشوف بعينيه ولسانه ما قالش الحق  
إنسان جواه شيطان رأيه خرب مالطه  
توب الأدب والرجولة من عليه مالطه  
ما هو الندل لو جيت تحاسبه عليك ملت  
بتمنى غلطة عشان بهرب ويكال الحق

يحض الفنان الشعبي يوسف شدا على قل الخير في الدنيا  
عن طريق توجيه اللوم إلى من يشل يده عن أفعال الخير،  
فيقول مترنماً (١٨):

ياللى إيديك عن فعال الخير بتشلها  
ومطعم النفس وانت ضعيف بتشلها  
وتنكر الحسنة ليه والغلطة بتشلها  
باهيه بفسيد الندم بعد انعدام حولتك  
وادي انت أصبحت ماتسرف حبيب هالتك  
وقدّام الناس مفيش غير البكا حولتك  
ولما انت مش قد شيلتك ليه بتشلها

ويدعو الفنان الشعبي يوسف شدا في مواله إلى فضيلى  
الخير والحب، وتجذب تقيسنى الشر والحسد، في دعوة عامة  
يروجهها إلى كل الناس، فيقول في موال يحمل رسالة سامية  
للناس (١٩):

الخير حاتلقاه لو تصرف مكانه فين  
وتهزم الشر وتعدد مكانه فين  
وتبعد اللوم ولا تسأل مكانه فين  
أعوذ بالله من الظنّاع والحاسد  
واللى بيحكى في سيرة الناس والحاسد  
ياخلق حبوا وسبوا الكره والحاسد  
وكل واحد لازم يعرف مكانه فين

وفضيلة عمل الخير في الآخرين ينظر إليها موال يوسف  
شدا بنظرة عين وتقدير؛ حيث يحض على أن يتمم الرجل  
بصفات الرجولة الكاملة، حتى لو ضاع أثر عمل الجليل في  
الآخرين، فإنه سيثمر في النهاية، مهما طال الزمن، وبهذه  
المعاني يخفى في مواله (٢٠):

ياجارى على الخير يامؤمن سكتك صعبة  
المسئولية أمانة في أمور صعبة

وصفة الرجولة الكمال والمرجلة صعبة  
لو تزرع الطوبىة الناس يميلوا إليك  
ومهما تاه الجميل وبرضه يرد إليك  
لو تحمد الله حلال الرزق يأتى إليك  
والشدة حاتهنون عليك مهما تكون صعبة

ويربط الفنان الشعبي في مواله بين صناعة المعروف في  
الإنسان غير الأسيل بوضع البذور في أرض ملحبة غير  
موهلة للإنبات والإثمار، فيقول (٢١):

ياللى بدرت التكاوى في السبخ حاتموت  
في أرض ضاع أصلها من ملحها حاتموت  
وشجرة مالهاش جذور قبل الأوان حاتموت  
فيه ناس عشان اللبس بالنصب تتحايل  
يرموا جثاتهم ولو بالنصب تتحايل  
ويتحكّم الندل وانت عليه تتحايل  
ولو زرعت الجمال في الخسيس حاتموت

### معاييريه في فضائل الحب والجمال

يدعو الفنان الشعبي يوسف شدا إلى فضيلة الحب في  
مواله، ومن براءة تصويره أن يشبه الحب بالحمام، وهذا  
الحمام إذا ما رعاه الإنسان بقى معه، وإن أساء إليه طار وضاع  
منه، وهذه البراعة في التصوير تتجسد أيضاً في التلاعب  
اللغزى والتورية بين كلمة حب بمعنى المواقف وكلمة حب  
بمعنى الميوسب التي يلتفتها الطائر عند إطعامه، قائلا (٢٢):

ياللى انت غاوى حمام الحُب من إيدك  
ريوبه وخلو به ينقُط حُب من إيدك  
وضرورى تسقوه بماية حُب من إيدك  
حاتمش وياه متهنى وبالك راق  
ومع الهلايل حاتغنّى وبالك راق  
واذا لم تراعى به بحنانك وبالك راق  
بفرد جناح الغفراق وبفرد من إيدك

غير لئه، رغم دعواه إلى الحب، يبرز ما في طريق الحب  
من عقبات تحول دون تحقيق هذا العالم المثالى الذى يراه في  
خياله، فبين هذه المعاناة في مواله قائلا (٢٣):

وعيب الفنان الشعبي يوسف شتا في مواله على الإنسان  
الضعيف أن يقاد ويقع بسهولة في شرك الهوى، حتى يصبح  
مقوده في يد من يحبها، فتأمره كيفما تريد وتتحكم فيه،  
فيحذر قائلا<sup>(٢٦)</sup>:

ياغاي الحب جرائك إيه وايش تايك  
مشيت ورا ناس سقوك الكاس واشنايك  
عامل لي حبيب وفيك العيب وايش تايك  
ادى انت طبيت وفي اللي وقعوك تنصاد  
هي بحور المحبة ياغشيم تنصاد  
عامل لي صياد وانت بفتلتين تنصاد  
وتوت خزامك ياواد الهنت وشنايك

وإذا انبه الرجل بجمال امرأة، وأصبح الجمال المحسوس هو  
وحده مقياس الجمال، فإن هـ ا المقياس في موال الفنان الشعبي  
يوسف شتا يعد مقياساً غير سليم؛ إذ إن الجمال الشكلي أو  
المحسوس له وقته، وسرعان ما يزول مع مرور الأيام، فيقول  
واعظاً<sup>(٢٧)</sup>:

غشيم عجبه كحينة وغره منظرها  
ما هو أصله شاف سرجها يوحكي منظرها  
بقت في عينه جنينة تسر من زارها  
نزل في سوق الكحابل شاف كتير ألوان  
منقاش مثالها وعجبها زيبا ألوان  
أتريه مخدوع وكان عنده مرض ألوان  
بكره يروح الدهان ويبان منظرها  
الزواج والمصاهرة ومعاييرهما

للزواج أهمية كبيرة في موابيل الفنان الشعبي يوسف شتا،  
ومثله مثل غيره من الفنانين الشعبيين ينصب الاهتمام عند  
المصاهرة على الأصل الجيد النقي. وقبل المصاهرة ينصح  
الموال بضرورة المشورة لضمعان حسن الاختيار، وعندئذ  
ينصح الراغب في الزواج باختيار شريكة الحياة التي تخلو من  
العيوب، والابتعاد عن فقدت شرفها في نزوات من ثروات  
ما قبل الزواج، قائلاً وناصحاً<sup>(٢٨)</sup>:

اوعى تصود على اللي ابن الحرام خداه  
وعمل عماليه معاها والبحور خاضها

زرعت روض المحبة ورود من غير شوك  
ومشيت في طريق عشان الحب مليان شوك  
وسهرت ليل الجفا والبعد كله شوك  
ونسيت كل اللي فات ويبايس للي جد  
لإني جريت في حياتي ومشيت جد  
والمظهر اللي خدعني لما شفتك جد  
أنا باحسبه ورد وفي الآخر لقيته شوك

وحب عديم الأصل للأصلية يستنكره في مواله الذي  
يصر فيه أن هناك غزلاً نشب ذات مرة من غراب، وراح  
يبث لواجعه لحمامة ودیعة، فيقول في الموال محطياً درساً  
شديد التفريع لتلك الفروق غير المتجانسة في المطابع<sup>(٢٩)</sup>:

غراب زعي في الهوا قال له الهوا شكك  
بدل تلاغى الحمام هو الحمام شكك  
والا انت مغرور وعامل م الصقور شكك  
قالت الحمامة عجيبة والعجب ما تلام  
على اللي ماشى ورايا في السك ما تلام  
روح ياغراب اختشى بقي من هنا واتلم  
ويدل ما تعشق حمام روح لتقوي شكك

والغزل بين الغراب والحمامة شيء غير ندي وغير  
متكافئ؛ لاختلاف أصلي كل منهما، فالغراب غراب،  
والحمامة حمامة، وليس للغراب سعي سوى خلف من يماثله  
في شكله وطباعه من الجوارح، من الحدادي، وليس من  
الحمام، فيقول في مواله كمن يحكي حكاية من حكايات كتاب  
كنايلة ودمعة<sup>(٣٠)</sup>:

نده الغراب ع الحمامة مري حداية  
ليكي وجه زي القمر والنور لحدايا  
وان طول الحب على العاشق لحدايا  
قالت وامفتون ليه مجنون على جرسك  
دانا بنت غيبة مالبش نيه على جرسك  
عامل لي حبيب ومش خايف على جرسك  
قوم لم نفسك وروح بصيص لحدايا

المال والأمر ونهى، بل إن من براعة استهلاله البدء بعبارة (ياواخذ الست)؛ لكي يذكّرنا فوراً بقول المثل الشعبي (ياواخذ القرد على ماله...)، فيقول (٣٦):

ياواخذ الست من طمعك عشان بيستها  
وغرّك المال وأهوفتك زواقي بيستها  
فكرتها ست حرة تفترم بيستها  
كلمتها مشيت عليك والخلق بتلومك  
فلت الزمام من إيديك والأهل بتلومك  
على أقل حاجة قليلة الأصل بتلومك  
ترمي هدمك ولا هاتدخلك بيستها  
النظرة إلى شبكة العلاقات الاجتماعية

والمعاملة الحسنة الطيبة بين الزوج وزوجته شرط مهم لاستمرار الحياة الزوجية في موال الفنان الشعبي يوسف شتا، فيقول متغنياً (٣٧):

بنت الأصول عيب عليك لما تعيب فيها  
دي رماية: تعزّز وأبوها تعب فيها  
آهي جات لدارك ووريستها التعيب فيها  
عائشة معاك بالقلوب وتذلها عشان إيه؟  
وعن النعمة بأعويل دايم تفتري عشان إيه؟  
دايم تزعق وصوتك يرتفع عشان إيه؟  
ومن غير سبب ليه بهجاجة تعيب فيها

ويستكثر يوسف شتا طباع للزوجة سيئة الخلق، ويكثفها للمستمع، فيبين مساوئها، من حيث عدم محافظتها على أسرار البيت، بل ويشبهها باللعنان الذي يعض، ويصيب الغير بسمه، فهذه الزوجة تعتمد المال وتكودد إلى زوجها طالما معه منه الكثير، أما إذا ما افتقر إليه، تنكسر له وتطرده؛ لقلة أصلها، قائلًا (٣٨):

بنت الأراذل بيطلع حسنها بره  
تاكل في خبرك وسرك تنقله بره  
كمثل شجرة بترمي طرحتها بره  
تشبهه لحوبة تبخ السم وتبسوك  
ساعات تمول ع الخدين وتبسوك

لو كانت جميلة وأبهي م القمر خدّها  
وان كنت غاوى النسب قبل النسب شوريا  
دور على ناس قسماوى للوداد شارية  
وبيع الوحش في الناس مهما تكون شارية  
وبنت جارية سدام خالية الصيوب خدّها

وعند النسب والزواج والمصاهرة، يحض موال يوسف شتا على أن تمتزج الأصول الكريمة بجمعتها، ويستعين على بيان ذلك بكلمتي الجميل والجميلة، وأضفاء هاتين الصفتين على كل من العروس والعريس اللذين من منبت حسن، ثم يصفى صفة الكحيلة والخبال عليهما بعد ذلك، كما أنه يحض على عدم مصاهرة الإنسان الخسيس عديم الأصل، وهو ما يسميه بالكديش، عندما يقول متغنياً (٣٩):

إدوا الجميلة للجميل دي مش خسارة فيه  
يعرف مقامها وتبقى مش خسارة فيه  
مادام هو قادر بصونها مش خسارة فيه  
أنا باقول كلمة ع المعنى خلافها مفيش  
القلب لو حب له واحدة خلافها مفيش  
إدوا الكحيلة لخبالها خلافها مفيش  
ولا تدوهاش للكديش لحسن خسارة فيه

وعند الزواج والمصاهرة، يدعو الفنان الشعبي يوسف شتا إلى عدم تصميد المشاق على طالبي الزواج، فمثلاً يجب ألا يزايد الآباء في مهر بناتهم حتى لا يظن من يتقدم للزواج، ويبيع كل ما لديه، وعندئذ يقع في مشاكل الديون ودواماتها، وهذه النصيحة يقول فيها (٤٠):

يا مغلى مهر البنات أقلل عليك البيت  
اقعد لوحذك وأحبسهم معاك في البيت  
ماعدش فيه شب حايجو عليك في البيت  
رأبك على الناس ياراجل بتفرضه فرض  
لا شريعة المصطفى نعت معاك ولا فرض  
كل اللي رايح يناسبك ليه فارض له فرض  
حايبرن الأرض وقليل ان ما باع البيت

ويلوم الفنان الشعبي يوسف شتا الرجل الذي يتزوج من أجل المال فقط؛ حيث سيجعله ذلك أسيراً تحت رحمة ولية

طول مانت رايح تبوس القرش وتبوسك

تخلص فلوسك تقولك من هنا بره

ويعتبر موال يوسف شتا أن الحرام رائحة كريهة، كما أن بذور الشر لا يمكن أن تنفّى كي تكون صالحة، كما أن الرجل الحق في بيته لن تخونه زوجته مهما غاب، إذا كانت من ملبت حسن. أما بلت الكديشة، أي المرأة التي لم تربي تربية صالحة، فيصبح موال يوسف شتا راغب الزواج بألا يقتليها؛ بمعنى ألا يتزوجها، أسوء ملبتها، فيقول<sup>(٣٤)</sup>:

ريحة الحرام صعب يا عاقل ماطقناهاش

وبذرة الشر في حسانتنا ماتنتقاش

يادم على الى معناه صنعه ماتاقناهاش

الصفر لو غاب وليغته قاعدة في العشة

وصاحب العقل يعرف معة العيشة

والخاينة في البيت معاها تحرم العيشة

وبنت الكديشة ولو حلوة ما تقنيهاش

ويدعو يوسف شتا في مواله من يجامل الأغراب إلى مراعاة الأهل وموئنتهم، وعدم مجافاتهم وعداوتهم، ومد يد العون لهم إن كانوا في عوز واحتياج، فيقول كمن يضع دستوراً في المعاملات مصدرها الحديث النبوي الشريف القائل بأن «الأقربين أولى بالمعروف»<sup>(٣٥)</sup>:

ياماجامل الغرب شوف القرب جاملهم

خليك لهم رجل مانتش ضد جاملهم

ماتكونش عنهم بعيد بالود جاملهم

وشجرة الأهل يابن الناس راعيها

واوعى تفكر لأنك في غنى عنهم

واجب تشوف عزوتك وتكون راعيها

وإن كانت حملهم ثقيلة ابقي شيل عنهم

واوعى بعين الجفا أهلك تراعيها

الهجر بعد الصفا منه الجفا بيزيد

والود يوجد محبة والنفوس بتروق

والفتنة توجد عداوة والزعل بيزيد

والقرب فيه الرضا تلقى القلوب بتروق

وعداوة الأهل وحشة والكلام بيزيد

ياما وياما بصور بعد العكار بتروق

اسمع كلامي يا صاحب العقل خلوهم

أهلك نيهلك لوكت الضيق خلوهم

إن كانوا فقرا وكف اليد خالوهم

اوعى بعين الجفا أهلك تراعيها

وخلّى عينك تراعى بالحنان عينهم

الهجر بعد الصفا منه الجفا بيزيد

والود يوجد محبة والنفوس بتروق

والفتنة توجد عداوة والزعل بيزيد

والقرب فيه الرضا تلقى القلوب بتروق

وعداوة الأهل وحشة والكلام بيزيد

ياما وياما بصور بعد العكار بتروق

إسمع كلامي يا صاحب العقل خلوهم

أهلك نيهلك لوكت الضيق خلوهم

إن كانوا فقرا وكف اليد خالوهم

أعطف عليهم وبالمعروف جاملهم

وكما حث القرآن الكريم على طاعة الوالدين، والبر بهما، فإن الفنان الشعبي يستقي منه هذا المعنى الجليل في مواله، حيث بحث على طاعة الأبوين، فيقول<sup>(٣٦)</sup>:

ياالى عطاك ربنا نعمة على والديك

إخضع لنفسك وكن راضى على والديك

واللى عملته في ابوك راح بعمله ولذك

دا اللى يخالفهم حايبصح في تعب وهلك

وتضيق عليه المسالك دانمّا وهلك

المولى وصى عليهم في الكتاب أهلك

والجنة لم تقبلك إلا برضاً والديك

وشبكة العلاقات الاجتماعية الأسرية المصرية كانت دائماً تتسع وتتفرّع من داخل بيت العائلة، فإذا ما تزوج الابن، أقام في بيت عائلته، وهذه إحدى فضائل الأسرة المصرية، غير أن بعض الرجال تتخبر معاملتهم لوالديهم بمجرد الزواج، وهذه المشاكل الناتجة عن معايشة زوجة جديدة لأهل زوجها، يأخذ



منها الفنان الشعبي يوسف شدا موقفاً محدداً في مواله، وهو عدم إهانة الأهل والخدر بهم من أجل عيون زوجة أو غرت صدر زوجها على أهل، فيقول لهذا الزوج الذي جار على والديه (٣٧):

باعاصي والديك تغور لو كان حذاك ميت دار  
الخلق كرهوك مالحشى عندهم مستدار  
عشان انت جاهل مانعرفشى النفع م الضار  
باللى المروءة خلاص مابقتشى عاداتك  
خاصمت أهل الأدب وصاحبت عاداتك  
نسوت أهلك وصبح القدر عاداتك  
وعشان مراتك عايز تكوش أبوك م الدار

وإذا كانت مواريل الفنان الشعبي يوسف شدا تخص والوالدين بالتكريم، وتحض على حسن معاملتهم، فإن الأمومة في مواريل يوسف شدا لها معاملة خاصة، ونظرة إجلال لها، فالأم يجب أن تُراعى من قبل من أنجب، لأنها أعطت كثيراً في الشدائد وغير الشدائد، ويعيب على الإنسان أن يسي كل هذا الصنيع الحسن، ومجازاته بالسوء. ومن هنا، نشأ خيبة الأمل حيال من ريت وتعبت من أجلهم، لهذا يقول في الموال لأمه (٣٨):

يا بوقلب منيان آسى ولافش مروءة فرك  
كل الخصال الذميمة اتكوما جم فيك  
بتهن أمك وليه تسمى جميلها فيك  
لو حد غيرك أصيل كان فى الميون شالها  
وفى سكة الخير يمشوا على الكتاف شالها  
دايمًا غطاك فى البرد الشديد شالها  
أهو خاب أملها وباريتها ما حملت فيك

### دعوته إلى القيم الروحية

القيم الروحية هي التي تتصل بأشياء غير مادية، أو بموضوعات اجتماعية، مثل القيم المتصلة بالشرف والحبوة والطاعة والصداقة، والتعاون، والشفقة، والصبر، وسائر القيم الاجتماعية التي يضحى فيها المرء بنفسه في سبيل المجتمع وحفظ كيانه، فكلمة تعد من القيم الروحية (٣٩).

ومن هذه القيم الروحية، ما يدعو إليه الفنان الشعبي يوسف شدا، مثل فضيلة عفة الزوجة، فإن الخيانة الزوجية يتعجب لها في مواله إذا ما خانت الزوجة زوجها، وسارت في غير (طنجها)؛ أي في طريق غير متصو ذي حذر للسقوط في براثن الرزية والخطيئة. ويحب الفنان الشعبي يوسف شدا، في هذا الموال، لعبة الاستخدام اللغوي الواحد ذي المعاني المتعددة في تورية رائعة باستخدام كلمة (يسايس) في الأبيات الثلاثة الأولى في فرش الموال، أي في أوله، وكذلك استخدام الكلمة نفسها، ولكن بدون حرف الباء في غطاء الموال، أي في نهايته. فالكلمة في البيت الأول بمعنى السياسة، وفي البيت الثاني بمعنى شرار الناس، وفي البيت الثالث بمعنى (بسيسة)؛ أي قطع ممزقة غير مترابطة على شكل الحلوى المسماة (بسيسة) حينما تنفطر. أما في البيت الأخير، فبمعنى السائس أي راكب الخيل، فيقول في الموال متعجباً (٤٠):

عمال أحاييل فى بختى كتير ويسايس  
والجسم فيه نار من الأفكار ويسايس  
والشوب على صبح هرايوس ويسايس  
عثنان كحيلة وزلت والهوا بتعاه  
مشيت فى غير طنجها وطرق العناد بتعاه  
السرع حبيبتها فى الشيطان تبعاه  
مخسلاً مسيهاه وشوف بتركب الساسيس

وينفر يوسف شدا من الإنسان (الخمال) أو (الطلع) أو القذر الذي تخرج من امرأة قلبت حياته وجعلتها أعجوبة الأعاجيب، ثم ذهبت غيرة من الرجال بعد أن سيطرت عليه، وأصبح يأتي بها هذا الإنسان الخمال كل يوم من بيت لبيت، فيقول مددداً به (٤١):

خمال وقانى كحيلة عقلها مندار  
منسأه الملايس والنميص مندار  
نظرها أصبح لغيره فى الهوا مندار  
ملكت خزامه وعاش مغلوب وبها  
صبحت هميلة وطبع النقص وبها  
احتار دليله ويعمل إيه وبها  
داير وراها يجيبها كل يوم من دار

الناس، فإن إتيان الشر من الأقرباء يعد جرحاً غائراً في الأعناق، بلا دواء، وهذا المعنى يصوغه في السؤال قائلاً<sup>(٤٧)</sup>:

جرح القرابين أنا مالميت وصفة له  
وجبت أحسن طبيب ماعرفش وصفة له  
رش المرامح كثير مافاديتش وصفة له  
وطبيب الاجراح جنب لى المر وادانى  
أنا قلت باطبيب دانت التلى حفلت ودى انى  
واقرب الناس لحسد الشسر ودانى  
وللى أذالى إزاي ح أبق واصفى له

ويحذر موال يوسف شتا الرجل من سوء معاملته لعماته، فإن عاملها بالحنسى ستعامله بالحنسى، أما إن أساء إليها، فالعاقبة ستكون عندك وخيمة. وهذه العاقبة يصوغها الفنان الشعبى فى صورة هزلية تبعث على الضحك فى نهاية الموال، وإن كان من خلال هذا الضحك يرمى الفنان الشعبى يوسف شتا بتحذيره، ليضوئى فى الأذهان الضوء الأحمر الذى يندثر محذراً<sup>(٤٨)</sup>:

إكرم حماتك وخلقى قبلتك هى  
تسمى فى راحتك وتحلى لقمته هى  
وتبقى دايماً توصى بنتها هى  
طول مانت بتعزها من فرحها تيجى  
وان خاصمتك يوم تتادى أهلها تيجى  
أول ما ييجى وحايشيل المزال هى

وتربية الأبناء إحدى القيم المهمة فى مواويل يوسف شتا، كى يكون هؤلاء الأبناء صالحين فى الكبر، درنا اجتلاب للمشاكل لأحد الرالدين. ويضع يوسف شتا نموذجين، أحدهما قليل الأدب، والآخر ابن الحلال، فى موالين؛ لبيان قيمة التربية السليمة والتنشئة الحسنة فى كل من النقيضين<sup>(٤٩)</sup>:

ولد قليل الأدب من فعله وش أبوه  
النور خلاه ضلام دايماً فى وش أبوه  
عمل شبويه قنبلة فرقع فى وش أبوه  
صبحت حياته جحيم من سوء فعالة انداس  
وزهر عمره دبل تحت القسدم وانداش

وينظر الفنان الشعبى يوسف شتا إلى أن الطباع، سواء كانت سيئة أو حميدة، أنها تورث للخلف، ويحذر يوسف شتا من زراعة الشر فى نفوس الأبناء، والفنان الشعبى هنا يضع نصب عينيه قول المولى: سبحانه وتعالى- فى كتابه الكريم «فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره، ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره»، ويصوغ من هذا المعنى كلمات ذات عمق مؤثر فى موابيله الثلاثة الآتية<sup>(٥٠)</sup>:

اللى يكون طبعه سيء يورثه خلفه  
وحتى لو قال كلام ابنه تلاقيه يخالفه  
مادام زرع شر يلاقى الأذى خلفه  
الدنيا غراء والأيام خواله  
مغرور وعاوز يسابق ناس خواله  
النذل مكروه وعشقه ذل خواله  
من بعده طبع الندالة بيورثه خلفه

\*\*\*

الأب لو رى ابنه على الكمال نفسه  
إن وجهه فى الصغر عند الكبر نفعه  
يبقى زرع خير وزرعه لما طاب نفعه  
وياويل من كان شيطانه والهوى وزوه  
والنفس وإبليس ع الفعل الردى وزوه  
وصحبة الشر على طرق الفساد وزوه  
واللى ماريهوش أبوه يبقى قليل نفعه

\*\*\*

راجل وطناع طمعه يورثه ابنه  
بيعيش محروم ولا يبرش فى يوم ابنه  
القرش وياه أعلى من ضناه ابنه  
حب اللولس من طمع نفسه فى جمعه شرا  
جعان مهما شبع للغير نظره شرا  
كل اللى جمعه حذاء من بيع والا شرا  
فى الهلس والمسخرة حايطسوعه ابنه  
وإذا كان الإنسان فى حياته يولج الخير والشر من جميع

قلبه ملان شر وحدهاء الجسود انداس  
ببضحك مع الناس ويكشّر في وش أبوه

..

إنما ابن الحلال كانهلال نور في وش أبوه  
خلّى الزمان ابتسم دايما في وش أبوه  
والشوكه بلى ورد ومفتّح في وش أبوه  
اكن جات خلفته حلوة وآهى زيناه  
مستور بتوب الكرامة والهدوم زيناه  
بيسر والديه بعطفه وعفّته زيناه  
الهم يتساه وببضحك في وش أبوه

### دعوته إلى القيم المادية

من القيم ما يسمى بالقيم المادية، وهى القيم المتصلة  
بالأشياء المادية، كالمال أو الثروة وسائل الذات الحسية المختلفة  
التي تتخلق بالحياة الشهوانية. فالمال، مثلاً ضرورى لمد  
حاجات المعيشة، وتحقيق الرغبات، ويمكن أن يستخدم فى  
توثيق الصلات بين الناس. (٤٦)

ومن هذا، فإن الفنان الشعبى يوسف شدا يدرك، تمام  
الإدراك، فى مواله أن الحب بلا مال لا يمدى، فالمال عصب  
الحياة، وللهياة لا تبنى بالأمال والأحلام، دون الاستناد إلى  
واقع ملموس حقيقى، فيقول فى مواله (٤٧):

عاشق بلا مال كيف بانى فى غير أرضه  
ومن حيك بلا مال خد حبل الوداد قرضه  
واللى زرع وهم فى خياله تبور أرضه  
يستاهل اللى جرى له من سهر وعذاب  
اكنمه رغب بناس ماكنوش من توبه  
ومشى فى طريق صعب ولآخر نهايته عذاب  
بنى قصر الاحباب قبل ما يشتري طوبه  
راح يشتري فريحته آهو جاب بدالها عذاب  
عامل لى حبيب وهو مرقعة توبه  
لو كان حدهاء عقل يرجع للصواب ويفوق  
ويرضى بالعيش ويحمد ربنا لو حاف

ويصحنى من غفلته بعد المنام ويفوق  
ويصعل حساب الليالى والزمن لو خاف  
ويعلّى نفسه ويوعى من الفلظ ويفوق  
دى لقمة الصبر ترمى على الجسد لو حاف  
يامحير العين بين الياسمين والفل  
إنت فقير حال لاحتلتك قمح ولا فل  
شجر الجنانين يزينه الورد والفل  
والسنط قول لى حايطرح إيه غير أرضه

ويطرح الفنان الشعبى يوسف شدا فى مواله مفهوماً للثنى  
وأخر للفقر، فالثنى هو غنى النفس، والفقير ليس فقير المال،  
وهو فى مواله يبين مقدار فتنة المال للإنسان فى الدنيا،  
ويكشف ذلك الصنف الذى يوجد عند البعض، حينما يبيع  
الشرف من أجل المال، وفى النهاية، يخلص إلى أن النكاة  
كنز لا يقنى، فيقول متغنياً (٤٨):

فيه ناس فقيرة وراضية ويقليلها تعيش  
وناس غلابة وقاعدة فى الخلاوى تعيش  
وناس يتكسب وفى بيوتها ماعارفه تعيش  
ياصاحب العقل بص بعيد ما تقصر  
تلقى غنى المال لما يفكر يحتاج  
لكن غنى النفس بالأعذار ما تائر  
ماجاش عليه يوم مال الزمن يحتاج  
وحبال وداده مع المخاليق ما تقصر  
راضى بقليله لغير ربه الكريم ماحتاج  
المال فتنه وف الدنيا بيلعب دور  
وعايد المال ببخسر كل شئ لاجله  
بيحب نفسه ولا يهفت لأهله دور  
واللى غوى القرش يبيع الشرف لاجله  
ولا يفكرش انه راح يجيله دور  
عشق المتاع القليل وساب الكثير لاجله  
الدنيا فى الخسر عند الحر منباعه  
وأغلى حاجة فى راحة البال منباعه

اترك هوى ناس للأطماع منباعه  
وخلى عندك قناعة بالكرامة موش

ويوجه الفنان الشعبي يوسف شتا مجموعة من القذائف الكلامية في مواله إلى الإنسان الشرير الكذاب الذى يتباهى بكثرة أمواله، رغم انحطاط أخلاقه، ويهوى على هذا الإنسان أن يقدم لغيره ما هو فى أشد الحاجة إليه، مصداقاً لقول المثل الشعبي: (اللى يعوزه البيت يحرم على الجامع)، فيقول<sup>(٤٩)</sup>:

يا بونفس متشقة ولشعر عطشانة  
شجرة دناوتك لدم الغيور عطشانة  
شبتت بالمال والأخلاق عطشانة  
الى مالوش أصل دايمًا بلوته حارة  
كذاب فى معامنته وأهى سكنه حارة  
من قلة العقل صبحت بلوته حارة  
بيروى بره وسايب أرضه عطشانة

ويحارب الفنان الشعبي يوسف شتا فى موابيله عادة الإسراف، وهواية حب المظاهر، لأن ذلك سيؤدى بالمصرف إلى الافتقار والاحتياج والعوز، قائلاً<sup>(٥٠)</sup>:

مسرف فى إيده الجنيه بمقام تعريفة  
غاوى المظاهر وعاوز الناس تعريفة  
بكره حيوحتاج ولا يلقاش تعريفة  
المعدن اللى اشتراه وهو عجبه تلميعه  
صفيح مطفى عجيبه يغره تلميعه  
ولما ظهر الصدا ماتفعش تلميعه  
قام راح يبيعه ماجيش قرش تعريفة

ويذم الإسراف أيضاً؛ فالإسراف يعد نوعاً من جهل الناس، كما يذم التكبر والمفاخرة بين الناس، عندما يتغنى فى الموال قائلاً<sup>(٥١)</sup>:

دنيا فيها ناس كاسات الجهل تشريها  
وناس تبخ العسل والحلوة تشريها  
وناس غلابها دموع العين تشريها  
باللى غواك الغرور والمال مابتعدوش

بتضيعه ليه ياخاب ع اللى مايسواش  
واقرب الناس إليك راخر مابتعدوش  
وتصرف القرش ياما ع اللى مايسواش  
دا العمر قُرب يقوت وانت مابتعدوش  
لبست توب العجب والفعل مايسواش  
حسبك ونسبك وكتره موش حاجة  
تعمل بيهم ايه لما يكرهوك الناس  
تصبح كرامتك ما بين الناس مش حاجة  
وكمان تضع سمعتك ما بين الرجال والناس  
دا العز والجاه بعد الصحة مش حاجة  
الفايدة فى الحر واللى يبشكروه الناس  
ياظالم الناس اللى العدل تاه منك  
مشيت فى سكة ضلام والتور تاه منك

ونموذج (اللى حب ولا طالشي) الشهير يؤرخه الفنان الشعبي يوسف شتا فى موابيله، وخاصة إذا كان هذا النموذج من الناس يحن نفسه من أجل محبوبه، ويتفنن فى مظهره، ويتفك كل ما له من أجل قبلة ممن يحب، فيقول<sup>(٥٢)</sup>:

يادم على اللى عشق واحدة ولا طالهش  
لا هى شكله ولا شكلها انتشر ولا طالهش  
دنا النفس عشانها ولا طالهش  
ياما جاب المسك ورشّه فوق ملبوسه  
وأهى كانت مايحببهاش ملبوسه  
فكر يجيب رجلها من حسن ملبوسه  
ضغ فلولسه عشان بوسة ولا طالهش

وكأنما الفنان الشعبي يوسف شتا يعرف قانون العرض والطلب فى الاقتصاد. لذلك، فإنه يضع فى مواله عدة علامات استفهام، وتعجب من ذلك الوضع الغريب ليوار البضاعة الأصيلة، ونفاد البضاعة الزائفة المزوّقة فى سوق بضائع المطابع الإنسانية، حينما يتغنى قائلاً<sup>(٥٣)</sup>:

ليه البضاعة الرخيصة تنتشر فى السوق؟  
وتلاقي ناس يشتروها ويعملوها سوق

والوحشة أهي اتبهددت لما نقيت لها سوق  
إن الزوايا راح بيان الشيء على حالته  
ويظهر العيب كمثير تشغوه على حالته  
غار الردى غار مهما كان على حالته  
دا الحلو حافظ كرامته لو قليل في السوق

وقضية الزمن تشغل بال الفنان الشعبي يوسف شتا في  
مواويل، فهو يتعجب من تقلبات هذا الزمن الذي جعل ممن  
كان لا سعر له ذا قيمة، وصار بالذاتي من كان له قيمة بلا  
قيمة تذكر. ومن هنا، تأتي حيرة موال يوسف شتا، حينما  
يقول (٥٤):

لو الأساس خل ماتلومش على الحيطان  
وسيبك م الندل مهما ان كان علا الحيطان  
زمان خلا الشبار عيّب على الحيطان  
الوقت فيه العجب ياما وكله قصص  
يبهدل الصقر كسر له الجناح وقصص  
والحر تعبنا واختل الميزان وقصص  
وبلت ولاد العرس تجري على الحيطان

ويقرن يوسف شتا كلًا من الشر والفتنة والحقد والعداء في  
مول واحد لإظهار مدى ما ينجم من هذه الرزائل من أضرار،  
فيقول (٥٥):

في الشر ظلمات بتعمى عيون صاحبها  
والفتنة آفات ونقمة تذّل صاحبها  
والحقد حسرات خصلة ياويل صاحبها  
أصل العداءة مرار وشوكها ما ينداس  
وطريقها مليان خطر العمر ما ينداس  
حتى الفتّن نار لهيبها صعب ما ينداس  
بتحرق الناس ولا بتسبى صاحبها

ويطلب الفنان الشعبي يوسف شتا في مواله أن يبتعد  
الإنسان عن الشرور والفتن التي يأتي بها اللعابين من الناس،  
ويقترب أكثر وأكثر من ذلك النوع من الناس الذي يحين  
صاحبه على المحن والشدائد، قائلاً (٥٦):

الدنيا فيها ناس كما التعابين تتجرّس  
بنوا أساس للفتن والشر تتجرّس  
خلوك هميد عنهم لا في يوم تتجرّس  
لكن الأصيل محسّرم وأهل الكرم باتعين  
ياما ناس خلاك محاسم سرهم باتعين  
إمشي مع ناس أماره للحصول باتعين  
وإذا كنت تمشي مع الوحشين تتجرّس

ويضع الفنان الشعبي يوسف شتا توجيهاته لابن الأصول  
قبل أن يقوم بالمسؤوليات أن يتخذ لها الاستعدادات اللازمة  
لها، والابتعاد عن الإنسان الشرير، كما أنه يبين فضيلة  
الإنسان الحر؛ حيث اعتداده بنفسه، فيقول (٥٧):

من قبل شول الحصول يابن الأصول حاوي  
وضروري تأخذ الصدر خلى النظر حاوي  
وابعد عن اللي في نفسه للشرور حاوي  
الحر دايما بزين اللحية والثارب  
لأنه مقبول ومن كاس الأصول شارب  
يامعاشر الدون باللي م المرار شارب  
دا اللي يعاشر العقارب يشتغل حاوي

### مواويل تنقّر من الرذائل

ينقّر موال يوسف شتا من الدناءة والشر (الهل)س  
والعيب، ويحبب للناس في الإنسان ذي الرأي السليم العاقل،  
الإنسان المحترم، ويحث على أن يبط الإنسان أي رجل تكون  
مزاملته تعود بالسوء على الإنسان، عندما يقول بلسان  
العاب (٥٨):

طبع الدناءة ردى ومحبتة واطية  
والشر بيرة ملج وقرفتة واطية  
وانهلس بطال ودايما شلتة واطية  
والعيبة عيبة ولا يتحصلش من عاقل  
وصاحب الرأي يتكلم كلام عاقل  
إمشي مع اللي تشوفه محترم عاقل  
وادهس على كل راجل صحبته واطية

## ويتصادف أن الجمل يتوقعه طوبى

وينجس خيفة ممن له قلب أسود غير مخلص، ويشبه ذلك الإنسان باليومرة التي تعيش بين الظلمات، وهو حينما يضع أنامله من البشر؛ لكي يجذبها السامع مثل النذل، وعائب الشرف، فإنما يطلب في شهامة من المهوم أن يزول عن نفسه لهم، مثلاً يقول ابن البلد للمحزون عبارة (باعم روق)، فيقول في الموال (٦٢):

إوعى ان ضحكك عزوك تحسبه صفا لوك  
ولا يعجبكش وقوفه والإيدى صفا لوك  
لو جاب لك الشهد أو ماء الزلال صافى لوك  
له قلب إسود وأسود من ظلام الليل  
يضحك في وشك لكنه ضحكه بغير إخلاص  
بيكره التور ويمشى في ضلام الليل  
وان كلمك باللسان برضه بغير إخلاص  
يشبه ليومرة يديرها ضلام الليل  
ولو حلف لك بمن يحلف بغير إخلاص  
دا جحر إياك تنسى قرصتك منه  
وابقى افتر يوم أعماله ماتتسهاش  
دوب مرار الأسى وبما سفاك منه  
وشماتة النذل في الشدة ماتتسهاش  
كل اللي زرعه بإيده إتلفه منه  
واللى يعيب في الشرف عيبه ماتتسهاش  
ياشابل الهم همك اطرده ماتتسهاش  
زى اللي آمن الزمن حملة التقييل ماتتسهاش  
إرضى بنصيبك وافرد للكرم ميت شال  
دى رواقه البال بتخلي العكار صافى لوك  
والنذل المغرور يذمه، ويتغنى بذلك قائلا (٦٣):

النذل مهمما نيس مايبستروش زيه  
تكلّى مغرور وشيطان القرور زيه  
حيبيب مئين طبع ما هو طبعه الردى زيه  
الدوشة من الشرثرة لكن النغم م القاب

والموال الآتى، للفنان الشعبى يوسف شتا، يحذر من مصاحبة الإنسان (الدون)؛ لأنه إن يجنى المرء منه سوى تعب القلوب؛ لأن هذا النموذج من الناس كثير الأخطاء، وزيته للأمور منكوسة، ويرغم (طول لسانه)، فإنه لا يتقبل أى نوع من اللوم أو العتاب، لهذا يقول فى الموال (٥٩):

يامصاحب الدون فى الطيب مالتكى خيار  
يتعب فؤادك ومن مشيه ما تلقى خيار  
الحق عندك مانقتشى رجال أخيار  
إيه وقّعك فى اللى مالى القرور قلبه  
طول عمره غلاط والنوضع السلم قلبه  
لسانه مسايب ويظهر لك سواد قلبه  
وان جيت تعاتبه يجيبك من المنكى خيار

وهذا النموذج السيء من الرجال لا يألو جهداً فى أن يقرّعه الفنان الشعبى يوسف شتا باللاذع من مواليله، فيقول (٦٠):

لو اللين راب كل خبره ولا تخضوش  
والبحر لو كان غويط ارجع ولا تخضوش  
ولو والوحش كان بلاش سوبه ولا تاخدوش  
الست لو ذلت الراحل ببصبح واد  
بتسببه فى الدار وتسببه فى حجره الواد  
وتقوله أنا خارجة بره ولما يصحى الواد  
طبيب على الواد بالراحة ولا تخضوش

ويحذر من الإنسان الردى الطبع؛ لأن طباعه كلها نفاق، ولا يكرم معه عمل المعروف، قائلاً كمن أخذ درساً قاسياً من تجربة مريرة (٦١):

توبة أماشى الردى والا أعرفه توبة  
أصله منافق مرقى بالنفاق توبه  
دريته فى الصيف كشتنى فى شتا طوبه  
عمر المنافق ماينفعشى صديق وخيل  
لأنه غماوى الظاهر دائمًا وخل  
إصحى يامغرر ليصيبك مريض وخل

والندل فيه طبع يتكلم كثير في اللي غاب  
السبع يمشى تملى مع الأسود في الغاب  
والكلب يمشى مع حبة كلاب زيه

أما ناكر الجميل في موابيل يوسف شاء، فله نصيب وافر  
من التفرغ؛ فالفنان الشعبي يستذكر أن يجد فجأة من كان  
يظنه سلباً بأنه ظهر على حقيقته بما فيه من مرارة الطباع،  
ويعلن رفضه لهذا العمل الحامض المر عديم المروعة وعديم  
الوفاء، فيقول (٦٤):

باللى اشتريتك عمل وظلعت مر المر  
أنا كنت عشمسان أدوق الخلو قبل المر  
أتاريتي غلطان واستاهل مرار المر  
نفسى رمتنى عليك وياريتى عافيتىها  
كان واجب أسأل عليك قبل مادوق طعمك  
تعبت روحي ولا عمريش عافيتىها  
ودفعت فيه التمن لما غويت طعمك  
أرض ملاها السبخ بتروح عافيتىها  
سقيتني من كاس مذوب فيه مرار طعمك  
تفور بأعمل باللى بقيت حامض  
حيجييتي منك أذى وتضر لم تنفع  
لو كنت ببر حارمك وحاقول عليك حامض  
أصل المروعة في عديم الخير لم تنفع  
والزاد عند البخيل دايم ببات حامض  
وان عريف العلة ولت الشدة لم تنفع  
ياما بت سهران وعاهدت الليالي عهد  
م اللي تعبتى قوى ولا يوم وغالى عهد  
أصل الردى الشين عمره لم يحفظ عهد  
قدمت له الشهد من يدى سقانى المر

وينظر الفنان الشعبي يوسف شتا إلى الإنسان النذل كما لو  
كان لعباناً؛ فهو بلا شرف، ولذا يصدر عليه حكمه بأنه  
يستحق الضرب بالعصا فوق رأسه، ويقرن فعل النذالة بفعل  
المحرمات والبخل، فيقول محرماً المنطقى على اتخاذ موقف

إيجابى من وجهة نظر الفنان نفسه، من أجل إصلاح خلل لابد  
من تقيمه (٦٥):

في الندل هات العصا الموجة وانزل دق  
أكمنه تعبان انزل فوق دماغه دق  
ما عرقش معنى الشرف ولا حتى طعمه داق  
لا بينفك في الشتا ولا بيكرمك في الصيف  
شاطر في أكل الحرام زى الذهب في السف  
تملى سقمعان ومكرمش في عز الصيف  
ولا تتلقى ضيف على بابهم في مره دق

ويحذر الفنان الشعبي يوسف شتا من مصاحبة الإنسان  
الخائن للمهد؛ فهو طماع، ويشتهي فعل الحرام. ولذا، فإن  
أفعاله هذه مكروهة من جميع الناس، وإن يعمر معه المعروف،  
قال (٦٦):

صاحبت إنسان وعينه للمطع فاتحة  
بيعمل أطرش وودنه للسمع فاتحة  
عن الحلال صام ويطنه للحرام فاتحة  
أتريه مكروه وعلى فعله الخلايق شاهده  
بينضح المر ولا عمره بينضح شهد  
ومهما احترمته وأكلته المروق شهد  
خوآن للعهد ولا يقرأ معاك فاتحة

**التناغم للموال مع التناغم بين القيم والعادات**

تقول فريزة دياب: «إن كل ثقافة تعتقد أن عاداتها تتناغم  
مع قيمها، وتتسمم مع فلسفتها ووضيعتها الاجتماعية؛ ولذلك  
ينسك أفراد كل ثقافة بعاداتهم تنسكاً شديداً فلا يبخون عنها  
حولاً ولا تبديلاً. وإن هذا التمسك الشديد بالعادات والاعتزاز  
بها ليشد في أغلب الأحيان حتى يبلغ مبلغ التعصب للجنس  
لذى يجعل الأفراد يقرعون من شأن عاداتهم إلى القمة» (٦٧).

ومن هذا المفهوم خاض الفنان الشعبي يوسف شتا في هذا  
البحر، وراح يمجّد في ابن وينت السعيد بمواليه الآتيين (٦٨):

بنت الصعيد دائماً تحفظ كرامتها  
تشرب من التول وتروى كمان كرامتها  
وتستمر البيت والأخلاق كرامتها

القائل: (الطبع يظن الطبع) في موال عن خسة الإنسان النذل  
والندى، فيقول (٧٠):

يا خسارة العيش في ولاد الندوليه  
نديت عليهم ماسمعوش الندا ليا  
نسبوا جميلى ولا قالوا إن ده ليا  
يقور قلوب الدنا لولف شاله سبع  
عنده دناءة الكلاب ويبعمل إنه سبع  
النذل لو حب يترجل ويعمل سبع  
لايد يقنبل علبسه طبع الندوليه

وينهل الفنان الشعبي يوسف شتا من المثل الشعبي القائل:  
(ياكلنى لحم ويرمىنى عضم) عند اللاتم ومن لا رحمة له،  
فيقول في الموال (٧١):

قطفوك ياورد عزالك ورجعوا رموك  
وهما عشقوك زمان وياما راموك  
وبعد ما كبرت رجعوا بالسلامة رموك  
الود بيتوه حدا التلى ما عندهم رحمة  
اللوم أصبح كتير ومغيش قلوب رحمة  
واللى عاشرتهم ما فى قلبهم رحمة  
كلوك لحمة ولما بقيت عضم رموك

ومن صورة الإنسان الطماع، يسلج الفنان الشعبي تهكمه  
الشديد منه باستعارة مثلين شعبيين، وهما... (غراب زن على  
خراب عشه)، و (جمان بوحلم بسوق العيش)، فيقول في  
الموال (٧٢):

طمعان وكسلان ولا بيمسمى لأكل العيش  
زى اللى يبهب ولا بيعرف أصول العيش  
يشبه إلى غراب على نفسه يهد العش  
على إيه باللى ما عندكش حماس ملسوع  
تعبت نفسك بكرباج الهوا ملسوع  
عامل لى حبيب وينار الحبيب ملسوع  
حتموت من الجوع ويتعلم بسوق الموش

ومن المثل الشعبي (من آمنك لم تخونه ولو كنت خاين)  
يصوغ الفنان يوسف شتا مواله الذى يدور حول قيمة حفظ  
الأمانة، وعدم الخيانة، فيقول مثنياً (٧٣):

بالعفة مستزينة والقنع طبع لها  
دنيا الوفاء والرضى وهبت حياتها لها  
بتأدى واجب عليها ويتعرف التلى لها  
وتخاف على عرضها وتصور كرامتها

ابن الصعيد شهم ساعة شدتك تلقاه  
على وجهه دايمًا بشاشة بالسرور تلقاه  
فى كل وقت وزمن عند المعن تلقاه  
قلبه معاه دائماً بالخير حايفودك  
ولو سألته سؤال بالرد حايفيدك  
التلى عملته من المعروف حايفودك  
واللى زرعته بإيدك فى الحصاد تلقاه

### الأمثال الشعبية فى موابله

من الواجب علينا أن ننف في نهاية المطاف في عالم التميم  
فى موابيل الفنان الشعبي المبدع يوسف شتا عند نقطة أسقاء  
هذا الإبداع الشعبي الفياض الغنائى من حكمة الشعب المصرى  
الأصيلة، وهى الأمثال الشعبية الذائخة بالقيم.

فهو يعيد صياغة للحكم والأمثال الشعبية فى موابله فى  
قالب فى جديد، بوصفه نوعاً من الاستناد على حكمة وفلسفة  
شعبه لإرساء قيمة محبة يريد أن يوصلها إلى مسامع مريديه،  
فيقول مثلاً متخذاً معنى المثل الشعبي: «علمت فيك والطبع  
فيك غالب وديل الكلب لم يندل ولو علقتا فيه قالب» (٧٤):

من خد على الهلس عاش فى الهلس طول عمره  
تملى بيمعيب وتقره يخيب طول عمره  
يشبه إلى زرع هاف م الطرح طول عمره  
لو جبت حبل الوداد للنذل وريطه  
تلقاه بيمسب لو جمده وريطه  
وان جبت قالب فى ديل الكلب وريطه  
مهما عدلته ماهوش معدول طول عمره  
ومن الأمثال الشعبية، أيضاً، يسلج الفنان الشعبي المثل



الخط مره حب ع المسيح يتمرد  
كان أولى إنه على القيسران يتمرد  
مدام ابتلى بالقرور والكبر يتمرد  
يامعاشر الناس غلى الود يبقى سليم  
واسمع لقول المثل تلقى كلامه سليم  
إذا كرمتم الكريم ينفع ويبقى سليم  
ولو كرمتم اللئيم تلاقيه يتمرد

\*\*\*

خلاصة الأمر: إن نجاح يوسف شئاً، بوصفه فتناً مغنياً  
شعبياً، يرجع إلى فهمه العميق لقيم مجتمعه وتعبيره عنها  
بإنقان فيما ينشد من مواويل، كما يرجع إلى خوضه غمار  
مفاهيم اجتماعية ذات أهمية بالغة في بناء الكيان الاجتماعي  
للمجتمع.

إنه يأخذ من الناس فلسفتهم وحكمتهم، ثم يرددها إليهم  
بصوته ونغماته؛ بمواويله السريعة النفاذ إلى دواخلهم، فتهزهم  
هزاً، كهز الشوكة الرنانة لشوكة أخرى لها تردد للرنين  
نفسه !!..

ياخاين العيش مع أصحابك تخونه ازاى  
العهد حالف مابتصونه تخونه ازاى  
واللى بآمتك على سره تخونه ازاى  
ياناكر الود حايفكونك رغيف العيش  
وملحه يبقى فى عينك باحسود حصوة  
تنسى انجمايل وماطرشى رغيف العيش  
دا اللى افترى خاب ما يسوى م التراب حصوة  
أجيب منين حد يشهد غير رغيف العيش  
بكرة القدر يتنقم وتوقعك حصوة  
ياللى انت دايمًا تحب الجهل وتعافر  
وتلم بإيدك تراب الجهل وتعافر  
ياللى مالکش شرف بتلج وتعافر  
لو حتى كافر مادام آمتك تخونه ازاى

ومن الأقوال المأثورة يستقى فناننا الشعبي يوسف شتا  
المقولة (إن أنت أكرمت اللئيم تمرد)، ويصوغها في مواله  
الآتي<sup>(٧٤)</sup>:

## المراجع

- (١) فوزية دياب ، القيم والمعادن الاجتماعية ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، بدمر تاريخ ص ٢١ .
- (٢) المرجع السابق - ص ٢١ .
- (٣) المرجع السابق - ص ٢٥ .
- (٤) وان فاسينا ، المأثورات الشعبية ، ترجمة : د . أحمد مرسى ، دار الثقافة للطباعة والنشر - ١٩٨١ ص ٢٢٣ .
- (٥) د . توفيق الطويل ، القيم العليا في فلسفة الأخلاق ، مقالة بجملة عالم الفكر ، المجلد السادس ، العدد الرابع ١٩٧٦ ، ص ٢١٥ ، وزارة الإعلام - الكويت .
- (٦) د . محبى الدين أحمد حسين ، القيم الخاصة لدى المبدعين ، ص ٩٧ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ .
- (٧) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ، الموال رقم ١ .
- (٨) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية - الموال رقم ٦ .
- (٩) فوزية دياب - المرجع السابق - ص ٢٥٩ .
- (١٠) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية - الموال رقم ٢ .
- (١١) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية - الموال رقم ٣ .
- (١٢) شريط كاسيت باسم مواويل للموال - الموال رقم ١٤ .

- [illegible]

# دراسة أنثروبولوجية للوظائف الثقافية والاجتماعية للأغنية الشعبية في المجتمع القروي برشيد

د. مرفت العشماوى عثمان العشماوى

الأغنية الشعبية هي تعبير عن روح الجماعة، فهي إبداع فردى يتحول بعد ذلك ليصبح ملكاً للشعب، فيعبر عن قيمه وأفكاره واتجاهاته ورويته الذاتية للعالم المحيط به، بالإضافة إلى وظيفته في الترويج عن النفس.

• الهدف من هذه الورقة:

تهدف هذه الورقة إلى دراسة الأغنية الشعبية في المجتمع القروي، وهو قرية البرج التابعة لمركز رشيد، ومحاولة التعرف على القيم الثقافية التي تعكسها تلك الأغنية، والوظائف الاجتماعية التي تحلقها داخل إطار هذا المجتمع، كما أنها يمكن أن تعد إسهاماً في المسح لبعض عناصر التراث الشعبى داخل إطار الثقافة المصرية.

وتعد دراستي للأغنية الشعبية في قرية البرج، والتي تمت عام ١٩٩٢، استكمالاً لدراستي الميدانية التي قمت بها في مرحلة الدكتوراه في هذه القرية، وكان موضوعها «دورة الحياة عند الفرد: دراسة أنثروبولوجية مقارنة للعادات والتقاليد الشعبية في مجتمع رشيد».

ولقد اعتمدت الدراسة الميدانية على الأدوات التقليدية للدراسة الأنثروبولوجية وهي الإقامة في مجتمع الدراسة، الملاحظة بنمطها: المباشرة والملاحظة بالمشاركة، المقابلة، استخدام وسائل التصوير الصوتي والصوتي.

## الأغنية الشعبية

أر هي أشعار قصيرة، أو قصة قصيرة يتغنى بها الأفراد للترويج عن النفس، أو تخفيف عنهم مشقة العمل، كما أن العمال الذين يطلب علمهم وحدة في الحركة يشدون أغاني خاصة؛ إذ إن الغم يوجد اتساقاً في الحركة الجسمانية المتكررة<sup>(١)</sup>.

هي قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة، بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية وبقيت متداولة أزمنة طويلة<sup>(٢)</sup>.

• من دراسات الدرة القومية عن: تضاييا شعر المامية وإفائه، في للخرة ٢٣ - ٢٥ من مارس ١٩٩٦، المجلس الأعلى للثقافة.

لحساب مع الواقع والظروف الاجتماعية، وهذا يعني استمرارها وخلودها.

### ٢ - الأغنية الشعبية بين الأنثروبولوجيا والفولكلور:

ينظر علماء الأنثروبولوجيا والعلوم الإنسانية إلى الفولكلور باعتبار أنه يشمل للفنون الشعبية، الصناعات والأدوات التقليدية، العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية، الملابس الشعبية، الطب الشعبي، الرقص والموسيقى والألعاب الشعبية، طرق الطهي للشعب، بالإضافة إلى فنون الأدب الشفاهي التي تشمل: الحكايات للشعبية، قصص الخوارق، الأساطير، الأمثال، الأنماط، الأغاني... إلخ.

وإنه عدد دراستنا له يجب استبعاد المعارف التي يتم اكتسابها عن طريق مؤسسات التنظيم الرسمية. وإن الفولكلور في المجتمعات البسيطة والتقليدية يعد محطاً للثقافة، أما في المجتمعات المتقدمة فهو يعتبر جزءاً من الثقافة الكلية، وهو ينتقل من جيل إلى آخر عن طريق التوارث الشفاهي<sup>(٧)</sup>.

ويرى الأنثروبولوجيون أن فنون الأدب الشفاهي تلك هي في الواقع أدلة وبراهين ودلائل مميزة للإبداعات الخلاقة التي تتميز عنها الأشكال الفنية المختلفة كالموسيقى والشعر والأغاني<sup>(٨)</sup>.

فعلماء الأنثروبولوجيا عدد دراستهم للفولكلور بشقيه المادي والمعنوي، يدرسونه باعتباره جزءاً من ثقافة المجتمع التي تنتقل عن طريق التوارث الشفاهي، والتي تمد برهاناً ودليلاً على الإبداع والابتكار لأفراده، أو أنه ثقافة الطبقات الشعبية من الفلاحين والصيادين وسكان البادية داخل ثقافة المجتمع الكبير، وأن الأغنية الشعبية بوصفها عنصراً من عناصر الفولكلور أو الأدب الشفاهي تحقق الكثير من الوظائف الاجتماعية والثقافية في المجتمع.

### الوظائف الثقافية والاجتماعية للأغنية

#### بوصفها عنصراً من عناصر الأدب الشفاهي<sup>(٩)</sup>

١ - تكون الأغنية الشعبية القيم واهتمامات الجماعة، كما أنها تعمل على نقل تلك القيم والمعرفة والانتباهات من جيل إلى آخر، ومن ثم تساهم في استمرار وتواصل الثقافة Cultural Continuity<sup>(١٠)</sup>.

فالأغنية الشعبية بما تحويه من أفكار تؤثر في الجيل الذي توجد فيه، ثم تبقى ليتناقلها جيل آخر بعد أن تأثرت بما اكتسبته من الجيل السابق فتؤثر في الجيل الآخر وتتأثر به؛ أي أنها عملية أخذ وعطاء مستمرين. وانتقال الأفكار من جيل إلى

أو هي على نحو ما يقول «الكزندار كراب» قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة ظهرت بن أناس أميين في الأزمنة الماضية، وأثبتت تجدي في الاستعمال لفترة من الزمن، ولم يهتم الناس بأمر مؤلفها أو ملحنها<sup>(١١)</sup>.

وهذا يعني أنه يمكن أن يكون من وضعها في بادئ الأمر كان فرداً واحداً، أحياناً في بعض الأحيان، أو رجلاً من العامة ظل اسمه مغموراً بطوبه الغموض، وقد يرجع تأليفها إلى الارتجال<sup>(١٢)</sup>.

ويقرر هانز مورز، ما يقوم به المجتمع الشعبي من تحديد الأغنية الشعبية، تبعاً لما يصل إليه المجتمع من تغييرات في كل فترة من فترات التطور والتغيير الاجتماعي، فكلما التعبير عن حاجاته المتعددة، لذا فهو يقرر أن الأغنية الشعبية هي الأغنية التي قام الشعب بتعديلها وفق رغبته بعد أن أصبح يمتلكها امتلاكاً تاماً.

أما «ريشارد فايس» فهو يرى أن الأغنية للشعبية ليست بالضرورة هي الأغنية التي خلقها الشعب، ولكنها الأغنية التي يغيرها وتؤدي وظائف يحتاجها المجتمع<sup>(١٣)</sup>.

والأغنية الشعبية يتم حفظ ألفاظها وكلماتها دون كتابتها، بالإضافة إلى اعتماد موسيقاها على السماع وليس الدونة الموسيقية المكتوبة، وهي قابلة للإضافة والتعديل، حيث يستطيع المطرب الشعبي عن طريق قياسه الفطري للاستجابات لدى المستمعين من إدخال ما يراه مناسباً على الأغنية بحيث يضمن حسن استماعهم وانجذابهم فيما يؤدي، وهي تتميز بصفة الجماعة، بمعنى أن أي شخص يستطيع أن يشترك في الأداء. وقد يرجع تأليف الأغنية الشعبية إلى المطرب نفسه أثناء تأدية أغنيته، فيحاول أن يرتجل أغنية جديدة أو مقطع من أغنية تضاف إلى أغنيته. وهذا الشرط يرتبط دائماً بالتحولات والتعديلات والإضافات التي تراها جماعة المستمعين<sup>(١٤)</sup>.

كما سبق أستطيع القول إن الأغنية الشعبية هي قصيدة غنائية ملحنة، مجهولة النشأة، ظهرت بين العامة في أزمان ماضية، وظلت متداولة لفترات طويلة من الزمن، وغير معروف من الذي قام بتأليفها، ولكن هذا لا يعنى أنه ليس لها مؤلف ولكنها في الواقع هي إبداع فردي يتحول بعد ذلك ليصبح ملكاً للشعب، ويتم حفظها عن طريق السماع، وليس لها نوتة موسيقية مكتوبة. ويستطيع المطرب الشعبي بفطرته الارتجال وإضافه ما يراه مناسباً على الأغنية حتى يضمن التواصل بينه وبين الجمهور. كما أنها قد تتحول وتعديل

جيل، يؤدي إلى وحدة فكرية بين جيل وجيل، وتلك وظيفة العقل الجمعي الذي يعمل على انتقال المعرفة بين الأجيال ويضمن ثورات الأفكار والمبادئ والقيم<sup>(١١)</sup>.

والقيمة هي اختيار أو اهتمام أو تفضيل له مبرراته، الخلقية أو العقلية أو الجمالية أو كلها مجتمعة، بناء على المعايير التي تعلمها الفرد من الجماعة ووعاها في خبرات حياته نتيجة عملية التراب والعقاب والتوحد مع الغير، فالمفهوم الاجتماعي للقيم يقتصر على تلك الأنواع من السلوك التي تفضيلى المبنى على مفهوم المزعوب فيه<sup>(١٢)</sup>.

فالأغنية الشعبية بوصفها عنصراً من عناصر الأدب الشفاهي تعمل على تثبيت القيم الاجتماعية والثقافية.

ومن أهم القيم التي تعنى بالاهتمام في المجتمعات القروية هي قيمة المحافظة على الشرف وللمسك بالهنة والطهارة.

وهذه القيمة تنتشر في الكثير من الثقافات وترتبط بالثدين إلى حد بعيد، كما هو الحال في الثقافات الإسلامية ولدى المسيحيين واليهود<sup>(١٣)</sup>.

وتعكس هذه القيمة في بعض الأغاني الشعبية التي تنتشر في قرية البرج برشيد<sup>(١٤)</sup>.

يا أحلى بنات العيلة	يا صغيرة
إحنا علينا ١٠٠ جنيه حطونا	يا صغيرة
وانتي عنكي تشرقنا الليلة	يا صغيرة
إحنا علينا ١٠٠ جنيه كفايتنا	يا صغيرة
وانتي عنكي تطولي رقبتنا	يا صغيرة
وان كان علينا من الذهب	جبنالك
وان كان علينا من العرير	جسبنالك

فهذه الأغنية تظهر أن أقارب العروس قد قاموا بكل التزاماتهم تجاهها، ووفروا لها كل مطلوبات الزيجة من حلى ذهبية وملابس، بالإضافة إلى الأثاث، ومن ثم جاء ديرالعروس لكي ترفع شأن الأسرة.

ومن الأغاني الشعبية أيضاً، التي تعكس قيمة عذرية الفتاة:

قولوا لابوها ان كان جعان يتمشى  
قولوا لابوها العجل هد الفرشه  
قولوا لابوها في البلد يتمشى  
قولوا لابوها الدم غطى الفرشه

وهذه الأغنية تردد بعد قيام العريس بغض غشاء البكارة بنفسه دون أن يدخل معه أي طرف من العائلتين، وذلك لإثبات رجولته من ناحية، ولتأكيد من عذرية عروسه من ناحية أخرى. ويقوم بعد ذلك بإخبار أمه التي تتولى إخبار رجال العائلة. وتأتي والددة العروس صباح اليوم التالي للطمئنان على شرف الابنة، وتأخذ معها شاشة دم البكارة لأقارب العروس المعاصين حتى يتباهوا بشرف ابنتهم.

كما أن الأغنية الشعبية قد تتضمن أيضاً، الإشارة إلى بعض الأطعمة التي يجب أن يتغذى عليها العروسان لأنها مقوية من الناحية الجنسية.

وتناول الأطعمة يعد من الأمور الرمزية العالمية، حيث توجد بعض الأطعمة التي تستخدم للإشارة إلى بعض المناسبات أو الاحتفالات أو القيم<sup>(١٥)</sup>.

فلو نظرنا إلى المجتمع القروي فسوف نلاحظ حرص والددة للعروس على إعداد عشاء العرس لها، ويعرف باسم «بيرام الاتفاق»، والذي غالباً ما يتكون من أبرمة الصمام أو البط أو الدجاج السعد بالأرز والفصل، ويعتقدون أن تناول العروسين لذلك الوجبة يعنى أن العريس قد ارتاح لمروسه وقام بغض بكارتها، كما أن تناول الزوج لوجبة معينة من الأغذية تعد من وجهة نظر المجتمع مقوية من الناحية الجنسية ويظهر هذا في المقطع التالي:

والله لاغنى لك يا عريس يا غالى  
لاغديك بوزة وأعشيك بوزة  
وحياة رب العزه  
ده انت عندي غالى  
والله لاغنى لك يا عريس يا غالى  
لاغديك بحمامة وأعشيك بحمامة  
وحياة الأمانة  
ده انت عندي غالى

\*\*\*

ومن القيم الاجتماعية الأخرى التي تظهر في الأغنية الشعبية القيم المتعلقة بالاختيار الزواجي. فالاختيار الزواجي هو سلوك يمارس لاختيار الشريك الآخر. وتختلف هذه العملية تبعاً للثقافة المروجدة، وتبعاً للمعايير والقيم السائدة في المجتمع، وتبعاً للطبقة التي ينتمي للعروسان لها<sup>(١٦)</sup>.

وتقوم فكرة الاختيار على من الذى يختار، ومن الذى يقع عليه الاختيار<sup>(١٧)</sup>. أو بمعنى آخر، ما هى الصفات التى يحرص العريس على أن تتوفر فى العروس.

ونلاحظ فى المجتمعات التقليدية، ومنها مجتمع الدراسة. أن مسألة الاختيار ليست مسألة فردية أو اتفاقاً شخصياً، ولكننا نجد أن لأعضاء الجماعة القريبية لكل من العروسين سيطرة كبيرة على ترتيبات الزواج، ومن ثم نجد أن سمعة العائلة وكرامتها تحتل الاعتبار الأول فى الاختيار الزوجى، ويدعم تلك السمعة رجال العائلة ونساؤها. والسمعة الطيبة للرجال تعنى الشجاعة، الولاء للأسرة، توفير الراحة والأمان لها، الكرم. وسمعة النساء تعنى اللغة والطهارة<sup>(١٨)</sup>.

وتعكس الأغنية الشعبية أهمية الأصل للعائلى الطيب والسمعة الحسنة فى الاختيار، وأهمية مكانة أفراد العائلة ومراكزها بين العائلات ومن ذلك:

يا بنت دوسى على الحشيش أهلك رجالة متخافوش  
يا بنت دوسى على البلاط أهلك رجالة مش بنات  
يا لى عمامك ١٠٠ سادين الزراعية  
يا نخله يا طويله احنا العيلة الأصيلة  
يا لى أخواتك خمسة  
واحد يكتب الكتاب واثنين يعلوا الجواب واثنين  
يشرفوكى

يا لى الهواك خمسة  
اثنين يكتبوا كتابك وثلاثة يعلوا الجلسة  
يا لى اعمامك ستة  
اثنين وزرا واثنين كتبه واثنين اسباد الحته

يا نازل الكار تنلقى من الفروع العال  
اوعى تناسب غجر ولا تناسب عار  
إلا تناسب جدع منسوب من الجدعان  
يمكن تخلف ولد يبقى الولد له حال  
يانازل الكار تنلقى من الفروع العال

وهذه الأغنية تعكس أهمية الأصل للعائلى الطيب العروس؛ لأن هذا الأصل يرتبط بالأبناء الذين سوف يأتون نتيجة لهذه الزيجة، ولأن الأولاد قد يحتاجون لأخوالهم فسانتهم فى أى موقف من مواقف الحياة.

ولعل هذه الأغنية تمكن لنا مبدأ مهماً وهو دوحدة جماعة الأخوة الأشقاء وتضامك هذه الوحدة وتضامنها، وذلك على اعتبار أن الروابط التى تربط الأخوة والأخوات تعد من أهم الروابط فى كل المجتمعات الإنسانية، فوحدة الجماعة القريبية التى قد يحتمل فيها كثير من أسباب النزاع والخلاف قد تنقسم من الداخل إلى أقسام متمايزة، ومع ذلك فإنها تعد وحدة متكاملة ومتعاسكة حينما ينظر إليها من الخارج. فليس المهم هو الاتحاد الداخلى الذى يظهر فى سلوك أفراد هذه الوحدة أو الجماعة إزاء بعض، إنما المهم هو وحدتهم بالنسبة للأشخاص الآخرين، فملاقة الابن مع إخوة وأخوات الأب تعد فى نظره من نوع العلاقة نفسها التى تربطه بأبيه، ويحدث الشئ نفسه بالنسبة لجماعة الأم بحيث تعامل أخوات الأم نفس معاملة الأم الحقيقية ذاتها، ويصدق هذا على أخ الأم (الخال) فى كثير من المجتمعات حيث يعامل معاملة الأم نفسها<sup>(١٩)</sup>.

فوجود لفظ العم والخال فى هذه الأغنيات يعكس لنا منزلتهم بالنسبة للشخص والزياراتهم ومسئولياتهم الاجتماعية التى يجب أن تتم تأديتها فى أى أزمة من الأزمات الحياتية؛ كالزواج والسيلا والخلافات الزوجية وفى مسئولية تربية الأولاد، حيث إن الأم القروية فى كثير من الأحيان ما تلجأ إلى استخدام أسلوب التخويف للأبناء بالخال. وذلك فى حالة عدم استطاعتها السيطرة عليهم. فتهدهم بالجوء إلى الخال ليتولى تأديتهم، وتمتد هذه المسئولية لتشمل الأخوة، ومن ثم تتمكن فى هذا المقطع من الأغنية الشعبية:

كدايه يا لى تكولى الأخ فى زيه  
الأخ زى القمر ماشيه على ضيه  
كدايه يا لى تكولى الأخ فى غيره  
الأخ زى القمر ماشيه على نوره

\*\*\*

ومن الاعتبارات المهمة فى المجتمع القروى التى يجب مراعاتها فى الاختيار الزوجى -

صغر من العروس

ويبدأ من الزواج بعد من النصح البيولوجى بكنوز أو قليل، وتبعا لطروف الشخص المقبل على الزواج. وفى استطاعة الشخص أن يختار من يتزوجه سواء أكان مائلا له فى السن أم أكبر لم أصغر<sup>(٢٠)</sup>. ومن عادة الريفيون أن يتزوجوا فى سن مبكرة - حوالى التاسعة عشرة للذكور والسادسة عشرة للإناث<sup>(٢١)</sup>.

ولقد ظهر لى أثناء الدراسة الميدانية أن الفئدة فى القرية من الممكن أن تتم خطبتها منذ سن الرابعة عشرة، والفرص من ذلك هو المحافظة على شرفها، وحتى تستطيع أن تعجب أكبر قدر من الأولاد، وتقوم بكل الأعباء المنزلية. كما أن الفئدة صغيرة السن تكون أكثر طاعة داخل نطاق الأسرة الممتدة وأسى قيادا، وتؤدى كل ما تؤمر به من أعمال. وقد تزوج الفئدة قبل أن تصل إلى السن القانونية، وفى هذه الحالة يقوم الطبيب بتسجيلها.

ويمكن هذا المعنى فى الأغنية الشعبية التى تقول:

حلوه يا واد وصغيره	ماله عليك الصنبره
حلوه يا واد ويضه	ماله عليك الأوضه

\*\*\*

يا أحلى بنات العيله	ياصفـيرـه
انتى عليك تشرفينا	الثيلة ياصفيرة

وإذا كان الزواج المبكر يشكل قيمة كبرى فى حياة القرويين، فإن الخوف من تأخر الزواج أو عدم الزواج يعد مشكلة تواجه الفتيات فى القرية خاصة اللاتى تجاوزن سن الخمسة وعشرين عاماً.

ولا نزال توجد بعض الحالات التى تلعب فيها «الخاطبة»، أو وسيط الزواج دوراً فى الاختيار الزوجى، حيث تعمل الكثير من العائلات عن كل طرف من طرفى الزيجة، وتحاول عرض مواصفات كل طرف على الآخر قبل أن يلتقيا، وبذلك تحتفظ كل من عائلة الشخصين المرشحين للزواج بماء وجهيهما إذا لم يتوفر القبول<sup>(٢٧)</sup>.

لذا توجد الكثير من الأغنيات التى تنكس تطلع الفئدة إلى الزواج قبل أن تصل إلى هذا الوضع المقلق والمخرج فى الوقت نفسه:

يجى على المحطة	وادبح له النطة
يجى على باب دارنا	وادبح له دكرنا
يجى على الزراعية	وادبح له رومية
يجى على السرير	واعمل له فطير
بسن الوله يجى	

\*\*\*

باريتكى كنت ليمونه	ليمونه ليه
على الشجر انا مركونه	مركونه ليه
كل البنات اتجوزوا	واتا فى حيك مجنونة

\*\*\*

وتعد صفة الجمال من الصفات المستحبة فى الخطبة؛ فلاحظ أن الريفيين بصفة عامة يحبون فى الفئدة الجمال الطبيعى، ولا يقيمون وزناً للجمال المصطنع بأدوات الزينة<sup>(٢٨)</sup>.

والجمال، على الرغم من نسبته، إلا أنه من الأمور المطلوبة فى الزيجة، وتنعكس ملامح الجمال فى الأغنية الشعبية التالية:

طالعه من بيت ابوها رايحه بيت الجيران

قلت لها يا حلوه اورينى على شعرك وفرجينى

قالت لى روح يامسكين دانا شعرى ديل حصان

قلت لها يا حلوه اورينى على بكك وفرجينى

قالت لى روح يامسكين ده أنا بقى خاتم سليمان

قلت لها يا حلوه اورينى على قورتك وفرجينى

قالت لى روح يامسكين ده أنا قورتى هلال شعبان

قلت لها يا حلوه اورينى على صدرك وفرجينى

قالت لى روح يامسكين ده أنا نهدي جبال لبنان

قالت لى روح يامسكين ده أنا صدرى فرط الرمان

قلت لها يا حلوه اورينى على بطنك فرجينى

قالت لى روح يا مسكين ده أنا بطنى عجين خمران

\*\*\*

على الحزام فى الوسط اتفرجوا يا صبايا على الحزام فى الوسط

إن خيروك فى العنب خد عنقودين من الوسط

إن خيروك فى البلح خد حبتين من الوسط

إن خيروك فى القصب خد عككتين من الوسط

وإن خيروك فى البنات نقى رفعة الوسط

فالجمل، إذن، يتمثل فى بعض الصفات الفيزيائية التى يجب أن تنسج بها العروس فى المجتمع القروى.

وتعد المهارة من الصفات المرغوبة في الأزواج في كل المجتمعات التقليدية، كالمهارة في الزراعة وتنسيق الحدائق، والصناعات المنزلية<sup>(٢٤)</sup>.

والفتاة، في قرية البرج، يجب أن تجيد بعض الأعمال لتزويجها للزواج، منها المهارة في أداء الأعمال المنزلية خاصة الطهي وحلب الماشية والصحن وتنظيف المنزل والحظيرة، وتلبية رغبات الزوج وأقاربه من أعضاء الأسرة الممتدة، والقيام ببعض الصناعات التقليدية كتصغير سحف للخيل لصنع السلال أو صنع أغطية للأقفاس أو دولاب للأرضية نوضع تحت الأرائي. وتمكن الأغنية الشعبية تلك المهارة:

أنا اللي شاطره في اخواتي ... اعجن واصين يوماتي  
آه آه

والكل يحلف بحياتي ... نعين يا روي

أنا اللي شاطره في اخواتي اعجن واصين لعماتي آه آه  
\*\*\*

ياحنيه يا عين يا حنيه

قايمة من النوم تصلب في البقرة

ياوشها الأبيض بلون القمره

قايمة من النوم تصلب في الجاموسه

ياوشها يضوي زى الفاتوسه

ولعل تلك الأعمال تتمشى مع مبدأ تقسيم العمل في المجتمعات التقليدية الذي يقوم على أساس الجنس، حيث يشغل الرجال الوظائف البعيدة عن البيت، والمرأة تتولى شئون المنزل ورعاية الأبناء<sup>(٢٥)</sup>.

وتعكس الأغنية الشعبية القيم المتعلقة بالتمايز النوعي بين الجنسين، والندرج الاجتماعي داخل الأسرة فيما يتعلق بالفروق بين الذكور والإناث، حيث تظهر انخفاض مكانة البنت وعدم الرغبة في إنجابها، وما يرتبط بذلك من ألوان التفرقة في المعاملة التي تحدث خلال الحياة<sup>(٢٦)</sup>.

فامرأة تزيد مكانتها في مجتمع للدراسة حينما تتجنب، خاصة الذكور، وأم البنات تمايز من أعضاء الوحدة السكنية، خاصة للعمة وأخوات الزوج، كما أنهم قد يطلقون عليها صفة شخص معوق تعبيرا عن عجزها وضعفها. وإيجاب الذكور يعنى أن الرابطة الزوجية قد ازدادت قوة بين الزوجين، بل إن

عدم إنجابهم قد يؤدى في بعض الأحيان إلى الطلاق أو الزواج بأخرى. كما تحسن معاملة أهل الزوج للزوجة، بل قد تمنح من القيام ببعض الأعباء المنزلية، لأنها على حد تعبيرهم أصبحت أم للرجالة، حتى وإن كانوا أطفالاً صغاراً.

وتعكس هذه القيمة المالية للأبناء الذكور بمجرد الولادة في الأغنية التالية:

أما قالوا ده ولد انشد ضهر أمه وانسد  
وكلوها البيض مقشر وعليه سمن البلد  
لما قالوا ده غلام انشد ضهر أمه وقام  
وكلوها البيض مقشر وعليه السمن عام

\*\*\*

ياولند ياولند حسك طبل في البلد  
والمدينة اترجرجت والفز قامت على العرب  
ياولد الولاد جوك ينضرم عرشك وطوك  
ياولد الولاد جوك ينضرم شالك حريز  
ياترى مين جايبولك

فالذكور هم الذين يستدون الأب، وهم المسؤولون عن الحفاظ على شرف العائلة.

من سبل الغلة يا حمام من سبل الغلة

عروستنا حلوة يا حمام تستاهل اللمة

يجعل قدمها أبيض على الخالة والعمة

وتبكرى بالولد وتممرى دارنا

فالأغنية تمكس جمال العروس، ويأملون فيها أن يجعل الله مدخلها على منزل أهل زوجها مدخل خير وتغال، وأن يكون الصبي هو الابن الأول الذي تدجبه لكي يحمل اسم عائلة والده (تممرى دارنا)

أما للسكانة المنخفضة للأنتى فنتمسك في الأغنية التالية:

أما قالوا دى بنيه دركوا البيت عليا  
أما قالوا دى بنيه هدوا الدار عليا  
أما قالوا دى بنيه استخسروا السمن فى  
وكلووى البيض بكشره ما عليه حتى الميه



تعمل الأغنية الشعبية، بوصفها إحدى عناصر الأدب الشفاهي، على مد الأفراد بقدر كبير من الراحة النفسية؛ حيث تعمل على تخليصهم من الضغوط التي يفرضها المجتمع على أعضائه، كما أنها تتيح لهم الفرصة للمحديث عن الأنماط السلوكية التي يحظر المجتمع عليهم الخوض فيها، كما أنها تمكن نظرتهم إلى بعض الأشخاص، أو المواقف، ومن ثم تحقق قدراً كبيراً من الراحة النفسية للأعضاء<sup>(٢٧)</sup>.

وهذه الوظيفة تبدو واضحة بصورة كبيرة في قرية للبرج، حيث إن نمط الإقامة المفضل بعد الزواج هو الإقامة الأبوية، حيث تتكفل المرأة للإقامة مع زوجها ولقاربه الماصين<sup>(٢٨)</sup>.

ولاشك أن هذا يتمشى مع طبيعة الاقتصاد المجتمعي، فحينما يقوم الرجال بأعمال جماعية كالصيد أو الزراعة الكثيفة، يكون النمط الأبوي هو نمط الإقامة الأمثل؛ حيث يكون الرجال محور الحياة الاقتصادية<sup>(٢٩)</sup>.

والنشاط الأساسي لسكان قرية البرج هو الزراعة وصيد الأسماك، والزوج هو المسئول عن توفير ممكن للزوجية، وغالباً ما يكون مكان الإقامة منزل أسرته نفسه؛ حيث يوفر لهم حجرة أو حبرتين داخل المنزل، أو يتم بناء طابق جديد له في البيت نفسه، أو في أرض مقابلة، وذلك متشياً مع نمط الأسرة الممتدة، وهو النمط المفضل في المجتمعات القروية.

وتعرض العروس لكثير من المعاناة نتيجة اعتبارها غريبة أو وافدة جديدة داخل هذه الجماعة<sup>(٣٠)</sup>. لذا فهي تساهم في الأعمال المنزلية منذ اليوم التالي للزفاف؛ حيث تحاول كسب ود والده الزوج وشقيقاته وزوجات الأخوة. وقد تعاني العروس من سيطرة والده الزوج (للمحماة) وقيامها بتقسيم العمل على سيدات الوحدة السكنية، كما أنها تقوم بتحديد نوعية الطعام الذي يحد، ومن الذي يحد، ومن من السيدات يخرج إلى الأرض في حالة غياب الرجال. فهي إذناً للسلطة الرسمية عن إدارة شئون المنزل، وزوجات الأبناء وبناتهن مساعدات لها؛ فهي من هذه الناحية تعد مظهرًا من مظاهر السلطة والسيطرة. لذا نجد أن الأغنية الشعبية للجماعة غالباً ما تحمل رؤية نقدية «المحماة» فهي تعمل على التخلص من القلق والتوتر الذي تصببه.

ياوله حلة أمك الأمونيا مش قاعدة مع أمك ولا حتى ثانية  
أخضر بأصباغ الموز لا تحب الحما ولا أخت الجوز

ياسمك بسارية ياوله ياسمك بسارية

أمك تاكل على اللقمة سبعة ثمانية

ياسمك بديله ياوله ياسمك بديله

أمك يتاكل على اللقمة ثلاثة كلوي

وتبدو الوظيفة النفسية الاجتماعية للأغنية الشعبية في أنها تمكن محاولة الإنسان للهروب الخيالي من قيود بيئته الجغرافية المحدودة، ومن مجتمعه الذي يعيش فيه، ومن الكبت الواقع عليه وللناجم في أغلب الأحيان عن عدم التكافؤ الاجتماعي والاقتصادي، ومن التصرّيمات والقيود الجنسية<sup>(٣١)</sup>.

وهذا للهروب يتمثل في بعض الأغنيات التي ترددها الفتيات، وتتعلق بالحب والفرز وهجر المحبوب وتعلن عودة الغائب والجنس ومنها:

ياول ياابو اللهيالي وعروستك حلوه وعجباني

يارب من له حبيب ما تهرمش منه

ما تلوعوش يا زمن إلا أن شبع منه

يارب من لام عليا يحيى له ما جالسي

حبيبي بأحمد باللي على الجبهة ياروحى بأحمد باللي على الجبهة

أحمد ما جاش لا ولا

ياخذله عضه لا ولا

من ورك البطة لا ولا

أحمد ما جاش لا ولا

ياخذ له بوسه لا ولا

من ورا الكوشه لا ولا

أحمد ما جاش لا ولا

ولا اتمشاش لا ولا

ولا خش جوه لا ولا

فتش على السوه لا ولا

فالأغنية، كما نرى، تشير إلى تمني عودة المحبوب أو الزوج، والإشتياق إلى ممارسة الحياة الزوجية الجنسية.

٣- الأغنية الشعبية والنمط الاجتماعي:

يذهب «لندبرج» Lindberg إلى أن النمط الاجتماعي عبارة عن استخدامهم لتشير إلى الممالك الاجتماعية التي تقود الأفراد والجماعات نحو الأمثال للمعايير المقررة أو المرغوبة،

#### ٤ - الأغنية الشعبية والتغير الاجتماعي:

إذا كانت الأغنية للشعبية تمكن الواقع الاجتماعي لأعضاء المجتمع، كما هو الحال في هذا المقطع من أغاني السيد والذي يعرف باسم (السرد)، ويقوم السيدون بترديده أثناء خروجهم إلى رحلات السيد:

البحر كبير باريس      ملجان سردين باريس  
اديني سردينه باريس      تكون كبيرة يا ريس  
اتعشى بيها يا ريس      عندك بحرية باريس  
صافويين النية باريس      بزغود قوية باريس

هذا المقطع الغنائي يعكس سيد السردين في قرية البرج التابعة لمركز رشيد؛ حيث كان موسم السردين حتى أوائل الستينيات مصدرًا لرخاء المجتمع؛ فقد كان الفيضان يحمل معه الطمي الذي يثري الأرض، وكان السيدون يشتري كساء أسرته ويقوم بسداد دينه، وتقام احتفالات الزواج في هذا الموسم. وكان يزدهر بجانب ذلك الكثير من الأعمال والحرف، كصناعة الأقفاس والسلال لحمل السردين، والبرامل لتعبته، وتجارة الملح لمطبخ الأسماك، بالإضافة إلى مصانع الثلج وأصحاب عربات الخيل التي تنقل السردين إلى أماكن للتخزين. وكل هذه الأعمال كانت تستوعب مجموعة كبيرة من الشباب الذي لا يعمل.

والأغنية الشعبية تعكس التغير الاجتماعي الذي يحدث في المجتمع. والتغير الاجتماعي قد يتم تلقائيًا نتيجة لاتصال المجتمع بالثقافات والنظم ومحاولة نقلها، وما يتبع ذلك من استعارة بعض ملامح وعناصر هذه الثقافات ومحاولة نقلها. ويتم ذلك للتغير ببطء وبالتدريج، ولكنه يحدث باستمرار طيلة الوقت، ولا يخلف عنه أي تفكك اجتماعي ملحوظ. ولكن يوجد إلى جانب ذلك تغيرات أخرى عميقة، تحدث في وقت قصير، وتنتج نتيجة تنفيذ سياسة معينة، أو تنفيذ أحد مشروعات التنمية الاقتصادية أو الاجتماعية، مما يتطلب إدخال التغييرات على الأنشطة القديمة، وتظهر آثار هذه التغييرات واضحة قوية في كل النظم الاجتماعية التي تؤثر للبناء الاجتماعي، وفي كل أنماط السلوك<sup>(٣٤)</sup>.

والتغيرات التي حدثت في قرية البرج ورشيد كانت نتيجة بناء السد العالي، والحرمان من الطمي الذي ينتج عن فيضان النيل، وما كان يحمله من خيرات خاصة موسم السردين، كما قلت خصوبة للتربة والأرض الزراعية، وتدهورت صناعة الطوب، بالإضافة إلى للأكل المستمر للشواطئ سجة عملية

ويذهب إلى أن أنماط السلوك الاجتماعي ذات الطابع الدائم - النظم الاجتماعية - تمتد نوعاً من أنواع الضبط الاجتماعي، وأن الحكومة هي التي يباط بها في المجتمع الحديث مسألة الضبط الاجتماعي، ويشير إلى الدور الكبير الذي تلعبه الأنماط الاجتماعية، كالعادات الشعبية والهدد والمرف والرائ العام وغير ذلك في الضبط الاجتماعي<sup>(٣٥)</sup>.

فالأغنية الشعبية بوصفها أحد عناصر التراث الشفاهي تلعب دوراً مهماً في الضبط الاجتماعي؛ حيث إنها تجمد الأنماط السلوكية المقبولة، والتي يجب أن يراعيها الأفراد ويتمسكوا بها، كما أنها تستلهم الأنماط السلوكية المذمومة<sup>(٣٦)</sup>.

فلو نظرنا إلى هذا المقطع من الأغنية الشعبية في المجتمع القروي:

الله بالبل الله

على الجسر شاور لي بمندولة

بيحبب اني قنيلة العقل وأجرى له

على الجسر شاور لي بتفاحة

بيحبب اني قنيلة العقل فلاحه

نلاحظ أن هذا المقطع يشير إلى القواعد السلوكية التي يجب أن تتحلى بها الفتاة في المجتمع؛ فهي لا يجب أن تتأثر أو تتدخّل بأي مظهر من مظاهر الإغراء، في حالة خروجها إلى الأرض للمساعدة في ريش المواد الكيميائية أو في تعبئة الفصير والفاكهة في أقفاص؛ بل يجب أن تقاومها لأن من يتدخّل بها شخص غير ناضج وغير مسئول عن تصرفاته.

وتشير الأغنية التالية إلى القواعد التي يجب أن تراعيها الفتاة أثناء سيرها، كالحفاش والاعتدال في السير:

أبويأ قالي بالولة ماتعوجيش القله

يمسكوها عليك زله واندا من يومى

كايد العزال أنا من يومى

أبويأ قالي ياروايح البحر جاى ولا رايح

يكلميننا شر الفضايح

أبويأ قالي باسميحة ماتعوجيش الطريحه

ليمسكوها عليكى فضوحه

المد والجزر التي تتعرض لها الأرض بدون تعريض الطمي، مما استلجج معه انتقال أعداد كبيرة من الصيادين إلى الاسكندرية، خاصة منطقة أبي قير.

وتعكس الأغنية الشعبية هذا الوضع:

يا ابو رقعك يا رغيه وزن الوزان ماجاش وقه  
ياما فرشوه وغطى البحيرة من الشام لاسكندريه  
وانا قلوعي قماش مقطع اسرح واصلح وانير دابر  
يا ابو رقعك يا رغيه وزن الوزان ماجاش وقه  
واسكندرية ماريه ياله اخريه يا أبو قير  
ياي ترابك عماني وحلفت لم صدقوني  
جابوا الكتاب وحلقوني وما حلف العهد باطل

إلا خلاصه من الله

### الخلاصة والنتائج:

مما سبق نخلص إلى أن الأغنية هي عنصر من عناصر التراث الشعبي التي تنتقل عبر الأجيال عن طريق الدوائر الشفاهي، ولقد ظهرت بين العامة في أزمان ماضية، وظلت متداولة لفترات طويلة من الزمن؛ نظراً لما تحققه من وظائف اجتماعية وثقافية مختلفة داخل المجتمع، ولأنك أنها تعد صورة من صور الإبداع الذي تحول ليصبح ملكاً للشعب.

### المراجع

- 1 - فوزي الحنظل، ١٩٧٨، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٢٤٥.
- 2 - أحمد زكي بدر، ١٩٧٧، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ص ٤٠.
- 3 - الكرنيل جبري كراب، ١٩٦٧، علم الفولكلور، ترجمة رشدي صالح، دار للكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٢٥٣.
- 4 - المرجع السابق، ص ٢٨٠.
- 5 - فاطمة حسين المصري، ١٩٨٤، الشخصية المصرية من خلال الفولكلور المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٥٠.
- 6 - فاروق أحمد مصطفى، ١٩٨١، دراسات في المجتمع المصري - المراد - دراسة للماديات والتقاليد الشعبية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ص ١٥٢، ١٥٣.
- 7 - Bascom, William "Folklore in" Sills" L., David (ed.), 1972 International Encyclopedia of the Social Sciences. The Macmillan Company, The Free Press, N.Y., Vol. 5.6, pp. 496, 500, pp. 496, 497.
- 8 - Haviland, A. William 1985 Anthropology, Holt Rinehart and Winston, N.Y., P.602.
- 9 - ..... 1975 Cultural Anthropology, Rinehart and Winston, U.S.A., P. 343.
- 10 - Bascom, William Op. Cit., P.498.

- الوظائف الثقافية والاجتماعية للأغنية الشعبية في قرية البرج:

١ - تعكس الأغنية الشعبية القيم واتجاهات الجماعة، وتساهم في تواصل الثقافة واستمرارها عبر الأجيال. وهذه القيم تتحقق بالزواج: كمنع من العروس، والخوف من تأخر الزواج، والصفات الفيزيكية التي يجب أن تتمتع بها، والمهارة، والتماييز للدعي بين الجنسين. كما تعكس أيضاً قيم الشرف والطمهارة، والأصل العائلي الطوبى وارتباطه بمبدأ وحدة جماعة الأخوة.

٢ - تعمل الأغنية الشعبية على تخليص الأفراد من الضغوط والتوترات؛ حيث تتيح للأفراد الفرصة للحديث عن الأنماط السلوكية التي يحظر عليهم المجتمع الخوض فيها ويذاه الرأي: كالعب والهجر، والزواج والجنس، وتمنى عودة العبيب. كما تعكس نظرة الأفراد إلى بعض الأشخاص (كالحماء مثلاً) ومن ثم تعمل على أن تحقق قدراً كبيراً من الراحة النفسية لأعضاء المجتمع، وبهذا تتحقق الوظيفة الاجتماعية للأغنية الشعبية.

٣ - تلعب الأغنية الشعبية دوراً مهماً في ضبط الاجتماعي؛ حيث إنها تزد الأنماط السلوكية المقبولة، وتستهدف الأنماط السلوكية المضمومة.

٤ - تعكس الأغنية الشعبية الواقع الاجتماعي للسكان، كما أنها تعكس التغير الاجتماعي الذي يحدث في المجتمع.

- ١١ - فاطمة حسين المصري، المرجع السابق، ص ٥٢.
- ١٢ - فوزية دياب، ١٩٦٦، قديم والمحدثات الاجتماعية، دار للكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٥٣.
- 13 - Winans Paul, V., and Winans, Edgar V., 1974, Cultural Anthropology, J.B. Lip-pincott, N.Y., P.166.
- ١٤ - قرية البرج هي إحدى القرى التابعة لمركز رشيد الذي يتكون من تسع عشرة ناحية، وتبلغ مساحتها ٣,٩ من جملة مساحة الكلية للمركز، والقرية تقع على بعد ١٠ كم إلى الشمال من رشيد، ويبلغ عدد السكان حوالي ١٠ آلاف نسمة، ويصام القرية ٣٩٦٢ فداناً مابين منلق وأراض بور. ويمثل السكان بزراعة الأرز، القمح، القطن، السمسم، الفول، الشعير، البصل، البطيخ، الجوز، الطماطم، الكوسة، الكرنج، الباذنجان، ونظراً لارتفاع نسبة الأراضي غير المزروعة نجد أن الصران هناك قد يرتبط بأشكال أخرى من استغلال الأراضي، وعلى وجه الخصوص في نطاق التكنولوجيا والكتبات الرملية التي تنمو فيها أشجار النخيل، حيث تبلغ نسبة جملة أعتاد النخيل حوالي ٢٧٪ من جملة الفيزر، وإذا ارتبطت به إحدى الصناعات الشعبية وهي صناعة أقتان الحديد. كما تقوم في القرية أيضاً مهنة السيد.
- أنظر: مرفت المشماوي، ١٩٩١، دورة العملية عند الفرد، دراسة أنثروبولوجية مقارنة للعادات والتقاليد الشعبية في مجتمع رشيد، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف أ. د. محمد عديم محبوب، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
- 15- Hayakwa, S.L. Symbols "in" Hughes, Charles C., (ed.), 1976 Custom Made: Introductory Read-ings for Cultural Anthropology, Second Edition, Mcnallix College, Publishing Company, Chi-cago, P.215.
- 16- Stinnett, N.and Walters, J.S. 1977 Relationships in Marriage and Family Macmilan Publishing and Company, N. Y., P.23.
- ١٧ - سناء الفولي، ١٩٧٨، مدخل إلى علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص ٢١٩.
- 18 - Nanda, Serena 198, Cultural Anthropology D. Van Nostrand Company, N.Y., P.208.
- ١٩ - أحمد أبو زيد، ١٩٦٧، البناء الاجتماعي - مدخل لدراسة المجتمع - الجزء الثاني - الأساق. دار للكتاب العربي للطباعة والنشر، الإسكندرية، ص ٤٠٤:٤٠١.
- ٢٠ - سناء الفولي، ١٩٧٩، الزواج والعلاقات الأسرية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص ١٣٥.
- ٢١ - سامية السامعي، ١٩٧٣، الاختيار للزواج والتغير الاجتماعي، دار للنجاح للطباعة، بيروت، ص ٨٣.
- 22 - Nanda, Serena Op. Cit., P. 210.
- ٢٣ - فوزية دياب، المرجع السابق، ص ٢٩٤.
- 24 - Beals, Ralph and Hoijer, Harry 1969 An Introduction to Anthropology The Mac-milan Company, N.Y., P.530.
- 25 - Evans Pritchard, E. 1965 The Position of Women in Primitive Societies and Other Essays in Social Anthropology Faber and Faber, N.Y., P.49.
- ٢٦ - نبيل سبهي حنا، ١٩٨٤، المجتمعات المصرية في الزمان والعصر، دراسات نظرية وميدانية، دار المطابع بمصر، القاهرة، ص ١١١.
- 27 - Bascom, William Op. Cit., P.499.
- 28 - Haviland, William, A. 1974. Anthropology .Holt Rinehart and Winston, Inc., U.S.A., p. 367.
- 29 - Nanda, Serena Op. Cit., p.219.
- 30 - Howard, Michael C .1988 Contemporary Cultural Anthropology. Scott Foresman and Company, Boston, London, P.255.
- 31 - Bascom, William Op. Cit., p.499.
- ٣٢ - محمد عاطف غيث، ١٩٧٣، علم الاجتماع - الجزء الأول - النظرية والمناهج والموضوع، دار للكتاب الجامعية، الإسكندرية، ص ٤٠٢:٤٠١.
- 33 - Bascom, William, Op. Cit., P.498,499.
- ٣٤ - أحمد أبو زيد، بحث، التصنيع والتغير الاجتماعي في أفريقيا، جامعة الكويت ص ٤.

# من فنون الغناء الشعبي المصري

## دراسة جديدة في الجمع والتحليل والنظير

مصطفى شعبان جاد

بالكلمة والإيقاع.. بالجملة المنظومة واللحن المنطلق.. عبّر الإنسان المصري خلال حقب الزمان وفي كل مكان عن مجتمعه، وعن نفسه.. عن أحاسيسه تجاه ما يحف به من مظاهر الطبيعة والكون والعلاقات الإنسانية، وعبّر عما تهبّس به نفسه من حب نحو الوجود داخل ذاته وخارجها.. عن بيئته بوصفه إنساناً يتأثر ويؤثر في كل ما حوله.. ويتفاعل مع ما يحيطه.. وكانت الكلمة الحلوة وما زالت سبيله لإضفاء البهجة على الحياة.. بالأغنية والقصة المنظومة.. ومن خلال الموال والسيرة.. نظم الإنسان بمختلف وسائل تعبيره، وتعدّد أشكال هذا التعبير، قصة الحياة على أرضه....

وهو جنس أدبي شعري يردده المبدع الشعبي بالغناء مستخدماً آلهة الموسيقى المناسبة، ومن ثم فهو موال مغنى.. وكذا الحال بالنسبة للقصة الشعبية.

ودون أن يدخل المؤلف في مقدمات مستهلكة يقف بنا على مفهوم الموال كما ورد في التراث العربي حيث يرى أن أشكال وأنواع الموال المتعددة في التراث العربي للقديم.. نجد منها المربع الذي يتكون من أربعة أبيات متحدة القافية في شكل الموال التقليدي، أو وقلة، تتكون من أربعة أبيات وكل بيت يتكون من أربعة كلمات: للثلاث الأولى بقافية محددة وهي فرش الموال والبيت الرابع بنفس قافية الثلاثة أبيات الأولى وهو غطاء الموال.. ثم هناك الموال السباعي والموال الذي يتكون من ثلاثة عشر بيتاً أو ليكون مزدوجاً ١٩ بيتاً.. أو ليصبح شجرة بأغصان يبدأ بثلاثة أبيات بقافية واحدة ثم

بهذه العاطفة الممزوجة بطبيعة العالم يبحر بنا خبير الفولكلور المصري الأستاذ صفوت كمال في عالم الأغنية الشعبية بين سطور كتابه الذي صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ويحمل عنوان: «من فنون الغناء الشعبي المصري: مواريل وقصص غنائية شعبية». ومذّ الولة الأولى يتضح لنا عند قراءة عنوان الكتاب أن مؤلفه يتصدى لثلاثة أنواع أدبية تدخل جميعها في تصنيف واحد ضمن موضوع «الأدب الشعبي»، وهي: الأغنية - الموال - القصص باعتبار معالجة الأغنية من حيث الكلمة لا من حيث الموسيقى وإرتباطها بالمقامات اللحنية والتدوين الموسيقي.. غير أن الأستاذ صفوت كمال لم يدع للقارئ فرصة للوقوف في الخلط بين الأنواع الأدبية.. فالصنيف يوضع عادة من أجل الدراسة والوقوف على كل نوع على حدة.. بيد أن الواقع الميداني للمادة يشير إلى تداخل هذه الأنواع بطبيعة الحال.. فالموال

المغنى ثلاثة أبيات ثم ترد عليه جماعة المرددون بالبيت الرابع ويجدون بما يرددون عن إحساسهم بالفرة عن ديارهم:

المغنى: سايبتى على فين وماشى  
بلد عليك غريبتى وماشى  
دا الدنيا ما ديامشى  
المجموعة: غريب وصايح ماشى  
سايبتى على فين وماشى  
المغنى: دا انا عيونى ما نيامشى  
سهران الليل بطوله  
غريب وصايح ماشى  
المجموعة: سايبتى على فين وماشى  
المغنى: من كل بلد لبلد  
فردت قلعي بقماشى  
الريح ليه معكسانى  
غريب وصايح ماشى

هذا النوع من الأغاني - كما يشير المؤلف - يسمى «الملت» لأنه يتكون من ثلاثة أبيات، وهو يخضع أيضاً لفن المربع فالبيت الرابع يردد جماعة الرفاق، فالمغنى يفرش والمجموعة تضطى. وتشعر المجموعة أن المغنى الفرد أنهى حديثه أو أنه. وأنه سيتنقل إلى موضوع جديد فتقتل الغناء بترديد المقاطع الأساسية فى الأغنية يشاركهم فى الغناء المغنى الفرد يرددون ما:

غريب وصايح ماشى  
سايبتى على فين وماشى  
دا الدنيا ما ديامشى

وبين صفحات الكتاب يعرض لنا المؤلف نماذج من الغناء الفردي لأنواع الموال، كما يعرض لنا الكثير من العناصر المكونة لنصوص الموال والأغاني مثل الحب وبعض الرموز الحيوانية المرتبطة بالسبع وغيرها. ثم يختم الأستاذ صفوت كمال هذا الجزء العلمى الدسم لشرح المفاهيم والأنواع ونماذج للنصوص بعرض لموال قصصى من رواية الفنان الشعبى «يوسف شتا» الذى روله للمؤلف عام ١٩٥٣.. والقصة التى يرويها للموال هى قصة سالمة «فداء عربية» تصنف بكل سمائل الفداء العربية من شهامة وكبرياء، وجمال وفنسية وسلمان وهو فتى من فتيان العرب الذى تتمثل فيه بساطة الأعرابى وكرمه وحفظه للجميل.. وإخلاصه لمن أحسن إليه وصنعه عن أساء إليه.. والموال يحمل اسم «سالمة وسلمان»

يتفرع مجموعات سباعية أو غير ذلك مهما تحدثت المواليل المضافة. ثم يقل بعد ذلك بقافية الثلاثة أبيات الأولى ليصبح من خلال ما قدم قصة طويلة أو قصيرة.. أو سورة أو يصور حدثاً.

الموال إذن يشكله الغنى من الممكن أن يتولد عنه أكثر من نوع أبى مثل القصة أو السيرة وثلاثهم يؤدون بالغناء.. هذا للتقديم العلمى لمفهوم الموال يعطينا فى النهاية نموذجاً للحرر العلمى من الثوابت التصنيفية التى قد يرى فيها البعض حدوداً مانعة لا تقبل الدخال.. الأمر الذى يجعلنا فى النهاية مطالبين - بحثياً - بالنظر إلى الثقافة الشعبية نظرة متكامل فيها أجزاء هذه الثقافة بعضها البعض.. فالموال والأغنية والقصة وغيرها من أنواع الإبداع الشعبى لا تمثل بلورات متناثرة يدعى التصنيف لكنها فى حقيقة الأمر متكامل وتتداخل للتقدم لنا رؤية المبدع الشعبى لواقعه.

وقد تدرج بنا المؤلف فى طوعية نوضح لنا مفهوم الأنواع الأدبية التى يتناولها بالتحليل دون الالتزام بالعناوين الفرعية التقليدية التى قد ترمز فى النهاية إلى مفهوم الحدود الفاصلة التى لا تقبل الدخال والامتزاج:

«.. هناك صيغ متعددة لفن الموال ترتبط أحياناً بموضوعه ومضمونه. كما أن من المواليل ما يلقى إلقاء، ومنه ما يغنى.. كما أن الموال ليس هو الشكل الوحيد فى النظم الشعرى العامى.. كما أن الأغاني والقرانيم الشعبية متعددة الأنواع.. وقد تلتزم بشكل النظم الرباعى، أو الدوبيت أى التشطير إلى بيتين.. والأغنية الشعبية بطبيعتها الفنية ووظيفتها الاجتماعية تصاحب الإنسان من المهد إلى اللحد كما يقال.. بل من قبل المهد.. وإلى ما بعد اللحد.. وكلها تلتقى فى التعبير عن الإنسان وموقفه من الوجود وتجربته فى الحياة».

ويقدم لنا الأستاذ صفوت كمال خلال كتابه عشرات من النصوص التى عكف على جمعها منذ عام ١٩٥٨ حتى الآن.. ليفتح بنا على الإضافات والتعديلات فى شكل الأغنية وأسلوب صياغتها، مع ثبات الموضوع الذى تتناوله.. ويبدأ تحليله بأغنية عمل من الأغاني الجماعية التى تردد على سطح السفينة الشراعية السابعة على صفحة الليل وهى من أغاني الحنين والفرة على شكل الموال الحواري؛ إذ يروى

ويتكون النص الأول الذي جمعه الدكتور أحمد مرسى من ٢٢١ بيتاً منها ٣٠ بيتاً يردد فيها المرردون:

يا جرجاوى.. يا متولى.. يا جرجاوى، وهذا النص بعنوان «شقيقة ومتولى».. ومطلعه:

المرردون: يا جرجاوى.. يا متولى.. يا جرجاوى  
المغنى: جاي ثابه ادور على متولى  
كلام منه العلما تولى

وادبنى راح أغنى على متولى  
جاه الطلب وخدوه على المركز  
ما فيش لا عم ولا خال  
مين فى الهد شرب خله  
عجبهم تحت الطلب خله متولى.. يا

ويختتم السخى الأغنية بتصوير موقف متولى أمام القاضى.. أما النص الثانى الذى أورده الدكتور أحمد مرسى فى كتابه «الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها» فهو يحمل أيضاً عنوان «شقيقة ومتولى» ويتكون من ٣٨٩ بيتاً منها ١٣٦ بيتاً يريدها المرردون وتتمد فى:

المرردون: جرجاوى.. وياعين.. يابوى.. يابوى  
جرجاوية.. وغريبة.. ياجرجاوية

كما يردد فى مطلع الأغنية أيضاً حيث يتبع ذلك قول المؤدى:

المؤدى: أه يانا.. يانا  
متولى ماشى ع الترعه  
جالو له مطلوب فى الجرعه  
(القرعة: أى التجنيد الإجبارى).

أما النص الثالث الذى أورده الدكتور مرسى والذي يتكون من ١١٥ مقطعاً لم يرد به تحديد للفرق بين المغنى والمرردون: اسمع حكاية جرت فى أسبوط

مع ولد اسمه متولى والنقب فى جرجا  
يوم سافر على الجيش.. بكيت عليه جميع جرجا  
الولد كان متوسل بالكريم والننى وابن عمه على  
وكان لو مجام يا نام فى الجيش أمو على  
عملوا للولد ١٠٠ يعلمهم

إلى أن يختتم الراوى نصه فيقول:  
جامت النياية..

جال متولى البنت أختى يانباية  
وأنا اللى مجطعها بأديه

وتدور أحداثه حول العلاقة بينهما، ثم يظهر فى سياق الأحداث «غلاب» وهو فتى من العرب الشاردين الذى يصعد على ثرائه وقوته، ولا يرتكز فى تصرفاته على أساس من قيم العرب وشهامتهم.. بل يستغل هذه القيم وما يرتبط بها من أنماط السلوك لصالحه..

## التغيير والتنوع فى النص الفولكلورى

إن مصطلح «التغيير والتنوع» من المصطلحات التى ليجتهد المؤلف فى انتقائها واستخدامها، سواء فى أبحاثه ودراساته الفولكلورية المتعددة أو محاضراته العلمية أياً، فهو يرى أن فنون الغناء الشعبى - على سبيل المثال - تتنوع طبقاً لفئات الأعمار والفئات الاجتماعية والمهنية المتنوعة والمتعددة فى المجتمع الواحد، وكذلك تبعاً لمناسبات أدائها خلال مجريات الحياة اليومية. وكثيراً ما يحذرن المؤلف من إطلاق مصطلح «النص الثابت» على النصوص الشعبية، فهى مسألة تحتاج لوقفة علمية ووضع المادة الميدانية موضوع البحث أسفل المجهر لبحثها بعناية.. وفى هذا الإطار يشير الأستاذ صفوت كمال بقوله:

«فى الواقع إن جميع النصوص التى بين أيدينا هى نصوص متغيرة لنص ما، كما أنه يمكن أن تكون كل هذه النصوص المتغيرة هى نصوص أصلية فى الوقت نفسه من حيث الشكل، وتعد كلها معاً فى الوظيفة والفرض. كما يجب أن نلاحظ أن مفهوم الثابت والمتغير الذى شاع فى بعض الدراسات الفولكلورية لا بد وأن يخضع لمعايير دقيقة من التحليل لمكونات النص؛ فلا يوجد فى المادة الفولكلورية - على تنوع أساليب وأشكال ووسائل تعبيرها - نص ثابت، بل كلها متغيرات لنص ما كان موجوداً ثم أخذته الجماعة وبخلته، أو أدخل عليه الزوا «الثقاء» تحديلاً أو تديلاً وقاموا بالحدف منه أو الإضافة إلى هذا النص الأصلى والأسيل».

ويؤكد المؤلف على أهمية الانتباه إلى أن الثوابت والمتغيرات لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الانتقاء الزمانى للنص، مهما كان نوع وجنس وشكل هذا النص، ومن ثم فإن دراسة بنية أى نص أو أى موضوع من موضوعات التأثيرات لا بد وأن تخضع للكشف عن العلاقة القائمة بين مجموعة العناصر المكونة للنص والمشكلة له.. ويقدم لنا المؤلف مجموعة من النصوص المتغيرة والمتنوعة لنص شقيقة ومتولى (خمس نصوص) تم جمعها من أكثر من رلو فى أكثر من منطقة على فترات معينة.

وشرف أبويه بالثيابة .. ما أنزل  
إلا بمزيكة الحكومة .. والكنبشات  
فى إديه .

أما النص الرابع الذى قام المؤلف بجمعه وتدينيه ونشره  
فهو يحمل عنوان «موتلى الجرجارى» ويتكون من ٧٠ موالاً  
ثلاثياً (مكتب) وموالين رفاعيين فى الختام ومطلعه:

يا جرجاوى يا موتلى يا جرجاوى  
جميل وماشى مع نسيبه  
وحبيبي أبداً ما حسيبه  
والفن الشعبى أبداً ما حسيبه  
يا موتلى

الليل مضى والفجر جا  
جالو طبيبي الفاجر جا  
شوف الحادثة التلى فى جرجا  
يا موتلى

جميل معانا فى الطل بات  
وموتلى ليه فى الطل بات  
من الجيش جالنه طلبات  
يا موتلى

إلى أن يختم النص بالآتى :  
أدى انسا سبب البلاوى  
فى مرضهم إحنا بتداوى  
وعاش بشرفه الجرجاوى  
وصعيدى عنده الشرف غالى

وبعد أن يعرض المؤلف لهذه النصوص الأربعة التى يدلل  
بها على مفهومى التغيير والتنوع فى النص الشعبى .. يعود مرة  
أخرى لشرح العناصر المكونة لهذه النصوص معتمداً على  
نص خاص قام بجمعه فيقول:

« .. هأنذا أقدم نصاً آخر لـ حادثة شفيقة وموتلى  
الجرجاوى نفسها ولكن بعنوان «الشرف» رواه لى المطرب  
الشعبى عبد اللطيف أبو النجد فى صيف عام ١٩٦٣ .. وهذا  
للنص مقابيل للنصوص الأربعة المشار إليها .

ثم يعرض لنا النص كاملاً والذى يتألف من ١٦٨ بيتاً يبدأ  
بالمطلع التالى:

يا لى جريت الجرايد شوف مجال جرجا  
علشان صبية كانت من نسا جرجا

الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا

ثم يستطرد فى سرد أحداث القصة إلى أن يختم بقوله:

تعيش يا موتلى نسل كرام وأمارة

حميت الأمارة وثلث العار من جرجا

حكم وأحداث:

ويترك المؤلف قصة شفيقة وموتلى ليعود بنا مرة أخرى  
مبحراً عبر الزمان والمكان ليستخرج لنا عدداً من النصوص  
الشعبية التى تشكل ملامح الوجدان الشعبى المصرى .. ويبدأ  
بعدة نصوص حول الطيل والطبيب والعلاقة بين الطيل الذى  
يطلب للشفاء سواء من مريض أحل به أو يشكو إليه أوجاع  
جبه .. هذا النص نجده أيضاً فى رواية السيرة الشعبية،  
وبخاصة الهلالية التى يبدأ فيها الراوى بذكر الصلاة على  
النبى، ثم يتحول إلى الحوار مع طبيب (الجريج) .. ويقدم لنا  
المؤلف هنا مجموعة من النصوص حول هذا النص:

بالله عليك يا طبيب ما عندكش دوا ينباع

للمفرم التلى اشتري فيه الزمان وباع

وطبيب الجراح راجل مفتري طماع

تنتنى أجرى وراه لما أنقطف لوني وعملت له

من الذهب ألفين على تلت درهم للمبتلى ولا باع

ويختب المؤلف أيضاً مجموعة من النصوص التى اشتهر  
بها الفنان الإسكندراني (حلال عليه) والذى كان نموذجاً  
متميزاً بحيوية تراثه الشعبى وأدائه فى الرقصات الشعبية  
بالساكسين:

أصل ال بنا مصر كان فى الأصل حلوانى

رسم شوارع وينا فى البساتين حلوانى

سبب بلايا بنت بيضا مشيها حلوانى

مشيت وراها من مصر الجديدة لطلوان حلوانى

قالت لى يا جديع، بدال عذابك ومشيك آل غالى

روح لنوبيا ولا تخويا اديله المهر الغالى

نهقى حلونك زليلتك وكل شئ نعملوه حلوانى (فى

الحلال).

وفى هذا الإطار يقدم لنا الأستاذ صفوت كمال عدداً من  
النصوص التى تشكل مجموعة القيم فى الشخصية المصرية  
لكثير من الفنانين الشعبيين الذين اشتهروا بهذا اللون من  
الإبداع.



## مواويل قصصية

ويعود بدا المؤلف مرة أخرى لإلقاء الضوء على الأنواع الأدبية الخائنية.. فيتوقف عند القصص الخائنية حيث يلاحظ قلة الدراسات التي تناولته وقلة النصوص العربية التي قام بجمعها جامعون موفوق بخيرتهم في هذا المجال على الرغم من اهتمام الغرب به فيقول:

إن هذا النوع من التعبير الشعبي الخائني القصصي الذي يندرج تحت المصطلح الأعجمي (بالاد) Ballad لقي اهتمام الباحثين في أوروبا نظراً لما يتميز به هذا النوع من شعبية، ربما يحمل من موروث تاريخي علاوة على ألحان موسيقاه المتميزة،.

وقد اهتمت الدراسات الشعبية في مصر- كما يشير المؤلف- بالقصص الديني والإنشاد الديني من سير بعض الأولياء والأنبياء والقديسين على الرغم من غلبة الأداء بلغة أقرب إلى الفصحى- إن لم تكن لغة فصيحة- وشعر موزون- أما القصص الشعبي الخائني الذي يدور عادة حول أحداث واقعية وقصص غرام مطوية وعوالم غيابة فلم يلق بعد الاهتمام الواجب به.. وقد حرص المؤلف هنا على تقديم بعض النماذج من القصص الخائني دون تدخل منه سواء في التحليل أو التدوين حيث أتر أن يدون النص كما يؤيده الراوى في الواقع من حيث النطق واستخدام الحروف وبخاصة حرف القاف الذي يخلق أحياناً جيماً أو همزة أو قافاً تبعاً لمنطقة الراوى ومجال أدائه وخصوصية لهجته.

ويقدم المؤلف قصة الآخرين خالد وجميل ومعهما شالابا.. وهو نص يذكّرنا في محتواه الدرامي- على حد قول المؤلف- بالعنصر الأساسي في قصة الآخرين في التراث المصري القديم، وكذلك ببعض القصص العربي مثل قصة -محمد جلال،- وكذلك بعض مفايلاتها في التراث العربي والتي تحمل في أعطافها عناصر من قصص يدور حول كيد النساء.. وسمى زوجة الشقيق للوقية بيده وبين شقيقه:

فضلت على نار حين طلع النهار بدى  
وراحت لخالد قالت له ع الكلام بدى  
ودمها سال على الخدين من بدى  
قالت له جاني جمول بايل مرضيتش  
ودخل عليها وطلب الفعشا مارضيتش  
لازم يطلع ويمشي من البلد بدى

ويتنقل المؤلف إلى موال قصص غذائي آخر قام بجمعه من الفنان يوسف شتا «القليوبي»، وقد تميز هذا الفنان بشدة حساسيته لما يحدث في مجتمعه وقصص مواويله. كما يذكر المؤلف- ليست من وحى خياله، بل يعتمد على ما يسمعه أو يقرأه من أحداث ويصوغ كل حدث في بناء فني تبرز عليه.. والموال الذي يقدمه بعنوان (فهيهم وفهيهم) ألفه يوسف شتا على ضوء حادثة قرأ عنها في الجرائد ويستهل هذا الموال بقوله:

- ١- يا فاعل الخير حبيبالك كثير عملك  
وتبقى محبوب وخالي من العيوب عملك  
ومدام تعيش محترم بحر الكرم عملك
- ٢- أنا كل كام يوم بانظم دور له قيمته  
ويألفه جديد لأجل تزيد له قيمته  
أخذت الغرام سلوى أصل الحلو له قيمته  
أجيب الجرايد يوماتي الصبح واقراها  
أشوف اللي فيها من الأخبار واقراها  
ارسمها دور فني لأهل الفن واقراها  
كنز النهاية ويكنز الفن له قيمته

ويتتابع النص الذي نظمته يوسف شتا في ٥٤٧هـ بنما متعددة القوافي متألفة الإيقاع في وحدات تشكل كل منها حدثاً أو موقفاً أو حواراً.. ويتوقف المؤلف بين الحين والآخر ليقدم بعض الشروحات للنص والعناصر التي تشكل ببنائه العامة مشيراً إلى تكرار هذه العناصر في نصوص أخرى مع اختلاف وتلفيفها.

ويختم الأستاذ صفوت كمال كتابه بهذه العبارة:

«إن الفن الشعبي بطبيعته هو فن حياة.. بكل ما في الحياة من تألف أو تناقض.. من واقع وخيال.. من موروث ومأثور في تواصل فني حي».

وهي عبارة تحمل الصمغون العام الذي يستوعبه الفن الشعبي.. أما للواصل الثقافي- ذلك المصطلح الذي أصبح يشكل منهجاً للمؤلف في تحليل المأثور الشعبي- فهدر مسألة تحتاج لمساحات أخرى لعرضها، وتقديم الشروحات المرتبطة بها.. وتكفي الإشارة هنا إلى أننا اقتربنا من وضع منهج مصري اكتملت ملامحه في دراسة لإبداعنا الشعبي..

# أَسْكَانِي الْحَجَّاجِ

## فِي إِحْدَى قُرَى الصَّعِيدِ

جمع وتدرين: أحمد الليثي  
الراوي: عبد اللطيف شهاب

«الطوبى» التي يستخدمها المزدى في نهاية الشطرة إيسلمها إلى التي يليها من شطرات، وهكذا.

فلننظر إلى هذه القطعة التراثية من أغاني الحجاج في إحدى قرى مصر بالصعيد بحافظة سوهاج، حيث يقول الحادى، وهو ممن يمتلئون مهنة سوق الجمال (وهذا شائع في معظم بلاد الصعيد، حيث إن الذين يحفظون نصوص أغاني الحجاج ويؤدونها في ليالي احتفالات الحج هم الجماعة (الجمالة) لأنهم، وهم يسرون وراء الجمال، يحدونها بهذه الأغاني؛ أى يحافظون على سيرهم (فى قول واحد متتابع) أثناء رحلة حمل السباح البادى من مكان ما إلى الحقول، أو حمل المحاصيل الزراعية إلى (المساحيط)؛ أى الأماكن الواسعة، حتى يتم درسها وتدريبها، لتنتج - بعد ذلك - الحبوب والقلل. ولذلك، يسمى الحادى: كل من يحدو الجمال ويراعيه فهو رفيق عمره في رحلة الحياة.

● واستلهم أيضاً المصور والرسام الشعبى رحلة الحج بمختلف مراحلها في الرسوم الشعبية النلقانية البسيطة على جدران وواجهات المنازل الريفية، وأبرز ما فيها استخدامه للجمال باعتبارها وسيلة انتقال قديمة)، ثم فرع رسائله بعد ذلك إلى الباخرة والطائرة.

● وإذا تعمقنا أكثر في سماعنا لأداء الحادى، أو من يؤدى أغاني الحج، نجد أنه يضبط إيقاعه وفق خطوة سيره وراء

الحج رحلة العمر، وزيارة الأماكن المقدسة (بيت الله الحرام وقبر النبى ﷺ) أممية غالبية عند كل مسلم فى شتى بقاع الأرض، ويظل المسلم، طوال حياته، يسعى لأن يفوز بمرضاة الله عليه فى الفوز بالحج أو العمرة، ليعضل كاهله من كل ذنوبه وخطايا.

موسم الحج موسم احتفالى شعبى دينى، يملأ قرى مصر ونجوعها بالأفراح والزغاريد والأمنيات التي يتجمع عندها أهل الصعيد فى بيت الحاج - أو الحاجة - ليحتفلوا معه، ويشاركوه فرحته بذلك الزيارة السعيدة (ويظلون الأيام والساعات الطويلة يرددون أغاني الحج الرائعة التي تصف فرحة الحاج أو الحاجة بالبشارة لليل شرف للزيارة).

وأغاني الحجاج هذه فى اعتقادى أبدعتها الجماعة الشعبية، أيام كان السفر إلى الأراضى المقدسة بالجمال أو البواخر، وذلك قبل الطائرة ووسائل الانتقال الحديثة، حيث كانت الرحلة تستغرق أياماً وشهوراً عدة.

ويظل عطاء الجماعة الشعبية فى قرى ونجوع مصر فى هذا المضمنا غنياً وثرياً على مدى الأجيال والسنين

ورغم أن غالبية أداء أغاني الحجاج يقضى بشكل مرسل حر، لاموسيقى فيه ولا آلات موسيقية، إلا أنه يتم بالوزن والقافية والموسيقى الخفية الداخلية التي تنبع من طريقة

الجمال، وكأنه يوقع حركة الجمال وسيره على الزمان في الصحراء وهو يرفع خفه، بهودة وتؤدة حسب طبيعة الأرض التي يمشي عليها.

فتلحم والد والتطويح، في هذا الغناء الديني الذي يتميز عن كل أنواع الغناء الشعبي الأخرى وله طابعه الخاص، والذي يتفق في نوعية الغناء وطريقته بين القرى والتجوع كافة، ولكن مع اختلاف النصوص والألفاظ حسب لهجات ولكانات كل قرية وكل نجع على حدة، فانتظر ماذا يقول الحادي وكيف:

لِحَدِّ الْمَخَاضَةِ وَدَعْنِي

أَهْ بَنِي لِحَدِّ الْمَخَاضَةِ

لِحَدِّ الْمَخَاضَةِ عَادِي

يَا بَنِي لَقِيْخْلِي رِفَاقَه

لِحَدِّ الْمَرْوِيَّةِ وَدَعْنِي

أَهْ بَنِي لِحَدِّ الْمَرْوِيَّةِ

لِحَدِّ الْمَرْوِيَّةِ وَدَعْنِي

أَهْ بَنِي جَمِيلِكَ عَلُوْه

لِحَدِّ الْمَدِينَةِ وَابْشِ رَيْتُ

يَا حَاجَّجْ عَلَى بَابِ نَبِينَا

عَلَى بَابِ نَبِينَا رَيْتُ خَطِيْبِي

أَهْ يَخْطُبُ وَرَاكِبَ حَجِيْنَه

فلندقق في طريقة المد والتطويح للتسلیم والتسلم من شطرة إلى أخرى، ومن الأداء الفردي إلى الأداء الجماعي:

لحد الماخاضه ودعني ي ي ي

أه بنى لحد الماخاضه

لحد الماخاضه عادي ي ي ي

يا بنى لقيخلى رفاقه

**أغاني الوداع:**

مَا بَيْنَ الْبُحُورِ مَا رَاحَه فَيْنِ

يَا حَاجَّجْ وَبَيْنَ الْبُحُورِ

مَا بَيْنَ الْبُحُورِ مَا رَاحَه أَزُورِ

الدَّيْجِي وَأَشْهَدُ الرَّسُولِ

وَبَيْنَ الْجَبَالِ مَا رَاحَه فَيْنِ

يَا حَاجَّجْ وَبَيْنَ الْجَبَالِ

مَا بَيْنَ الْجَبَالِ مَا رَاحَه أَزُورِ

الدَّيْجِي وَأَشْهَدُ الرَّسُولِ

وَصَائِيكَ عِيَانِي مَا رَاحَه أَزُورِ

وَصَائِيكَ عِيَالِي

يَا ضِلَّةَ بَلَدْنَا وَالسَّمَاحِ يَوْهَ

يَا بَيْسِي وَضِلَّةَ بَلَدْنَا

يَا ضِلَّةَ بَلَدْنَا رَاحَه أَزُورِ

الدَّيْجِي وَأَدَى الزَّيْنِ طَلَبْنَا

يَا ضِلَّةَ قُصُورِي وَالسَّمَاحِ يَوْهَ

يَا بَيْسِي وَضِلَّةَ قُصُورِي

يَا ضِلَّةَ قُصُورِي وَالسَّمَاحِ يَوْهَ

يَاوَلَادِي وَرَاحَه الرَّسُولِ

**المحمل النبوي:**

فِي خَشْمِي حَلَاوَهْ يَا مَدِيحَ النَّبِيِّ

فِي خَشْمِي حَلَاوَهْ

فِي خَشْمِي حَلَاوَهْ مَحْمَلُكَ يَوْهَ

يَا نَبِيَّ وَسَارَ فِي الطَّرَاوَهْ

فِي خَشْمِي هَدِيَهْ يَا مَدِيحَ النَّبِيِّ

فِي خَشْمِي هَدِيَهْ

فِي خَشْمِي هَدِيَهْ مَحْمَلُكَ يَوْهَ

يَا نَبِيَّ وَسَارَ فِي الْعَشِيَهْ

**رحلة الجمال:**

يَاوَلَادِي مَرَاوِيحَ يَا بَاهُورَ السَّفَرِ

يَاوَلَادِي مَرَاوِيحَ

يَاوَلَادِي مَرَاوِيحَ رَفْعُوكَ الْعِلْمَ

عَلَى جَنَدِهِ رَاحَ

عَلَى جَنَدِهِ رَاحَ رَفْعُوكَ

الْعِلْمَ عَلَى جَسَدِهِ رَاحَ

## الغامة

من أبرز المظاهر الاحتفالية في مناسبة الحج «خروج الحاج أو الحاجة، أو مجموعة «الحجاج، أو الحاجات، من قرية واحدة بما يسمى «اللوب»، وهي عبارة عن مجموعة من حملة البيارق والأعلام الصوفية والطنطون الكبيرة والصغيرة ونقاره والبازة، تمشي أمام الحاج أو الحاجة، وتذق دفتها للمولديه (اللوب) إصلاً لقرب خروج الحاج من بيته أو استقبالا له على محطة بلدة بعد عودته ووصوله بالسلام من الحج وتأتي من فترة العصر تدق، أو حسب توقيت خروج الحاج، المهم أنها تحضر قبلها بساعتين للتحق أمام بيته حتى خروجه.

وهناك تشابه كبير في بلاد الصعيد في حركات المد والتطويح في غناء أغاني الحجيج والعديد، وهناك أيضاً تشابه في أغراض هذا الغناء وتقسيماته، كوصية الحاج على أبنائه الصغار أو بناته. كما أن هناك تشابهاً واضحاً في انساق المقامات اللحنية والأدائية بين هذين اللونين من الغناء (العديد والحجيج).

ومن المظاهر الاحتفالية مشاركة الأهل والأحباب والهجيران للحاج في تقديم الطيور والشاي والسكر والنقود فيما يسمى (بالقطة)، يقوم الحاج بردها بعد عودته كما يحدث في الزواج، ويوصفه عرفاً اجتماعياً، وذلك بشراء هدايا ومسابيح وملابس وأقمشة من عند الدبى فيها راحة الأرض الشريفة. وبعد عودة الحاج، يستكمل الواجب الاجتماعي من خلال الأقارب بأن يذلل على مندره (العيلة) ليحتفلوا به، ويقدموا وجبات الغذاء والمشاء للناس القادمين للتهنئة وتقديم المباركة بالحج للمبرور والعودة السالمة الغامة.

عِرْفَتُهُ يَخْنِي وَرَأَ قَطْرَ الْجَمَالِ

عِرْفَتُهُ يَخْنِي

عِرْفَتُهُ يَخْنِي بِالْقَمِيصِ وَالْبِاسِ

وَكُفَّتُهُ لِحَافَتِي

بَطْلُوهُ الْهَلَالِي وَسِطَ قَطْرَ الْجَمَالِ

عِرْفَتُهُ يَلَاكِي

عِرْفَتُهُ يَلَاكِي بِالْقَمِيصِ وَالْبِاسِ

بَطْلُوهُ الْهَلَالِي

صَغِيرَ شَرَارِهِ وَسِطَ قَطْرَ الْجَمَالِ

صَغِيرَ شَرَارِهِ

صَغِيرَ شَرَارِهِ مَا زَعَفَتْهُ فِي الْجِبَالِ

تَبْكِي الْجِبَارَةَ

تَبْكِي الْجِبَارَةَ مَا زَعَفَتْكَ فِي الْجِبَالِ

تَبْكِي الْجِبَارَةَ

صَغِيرَ يَا عَيْنِي مَا حَاجَ مِنْ لِقَائِهِ

صَغِيرَ يَا عَيْنِي

صَغِيرَ يَا عَيْنِي وَقَعْدَتِهِ

فِي الْجِبَالِ تَبْكِيكَ يَا طَيْرِي

تَبْكِيكَ يَا طَيْرِي مَا قَعْدَتَهُ فِي الْجِبَالِ

تَبْكِيكَ يَا طَيْرِي

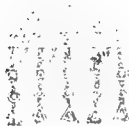
## الهوامش

شراوه .. صغير مثل لوط الشراوه الصغير

قطر .. مجموعة الجمال

المن .. من قرية ساحل طهطا مركز طهطا محافظة مرقا

الزوى: الشيخ / عبداللطيف شهاب



# ذكريات فولكلورية

## يا ليل .. يا عين

### توفيق حنا

«إلى روح الصديق عبد الحميد يونس .. أول من نشر لي .. (يا ليل يا عين) في جريدة الجمهورية في ١٩٥٤/٩/٤ .

وإلى روح الصديق عبد المنعم محمود عبد الله ابن الإسكندرية .. أول من حكى لي (يا ليل يا عين) ..

كان صديقي منعم لفاتاً صادقاً بملكه قلباً كبيراً وعقلاً مستنيراً .. عاش مناضلاً في سبيل تعليقي بهم الرفاه والعدل والخير والحرية والجمال ..

أكتب هذه الكلمات تحية للفنان العظيم يحيى حكي مؤلف كتاب «يا ليل يا عين» .. الذي تضمن للحكاية وكان وراء تجسيدها في استعراض موسيقى غنائى أخرجه الفنان الكبير زكي طليمات وأبدع موسيقاه الفنان القدير عبد الحليم تويره وكتب أغانيه الصديقان الصادقان على أحمد باكثير وذكريا الحجاوي ..

صدر كتاب «يا ليل يا عين» عام ١٩٨٦ .

\*\*\*

صيف عام ١٩٤٤ :

كان يقال إن هاتين الكلمتين من أسماء الطيور، وقيل إنهما كلمتان قبطيتان معناهما «افرح يا قلبى»، وقيل، أيضاً، إن حرفى اللام والعين يستحىن بهما المعنى الشعبى وهو يرددنهما على تدريب صوته وإعداده حتى يستلطن قبل غناء الموال .. وكأنها تقاليد صوتية ..

ذات مساء فى الإسكندرية وأنا أسير على الكورنيش .. مع صديقى منعم (عبد المنعم محمود عبد الله) وكنا نتحدث عن الفلسفة والشعر وعن الموال الشعبى .. ومن بعيد تأتى إلينا أصوات ارتطام المرح بشاطئه البحر .. متى انتهت الحديث إلى هذا النداء «يا ليل يا عين» يفتح به المعنى الشعبى مواويله ..

ولكن صديقي منعم قال لي إنه استمع إلى حكاية هذا النداء من الحلاق الأسطى «ياقوت» الذى يقع مكانه - أو صالونه - فى حى باكوس..

قال الراوى:

«كان.. يا ما كان فى سالف العصر والأوان، كان صياد فقير يعيش وحيداً فى كوخ صغير.. كان قائماً وسعيداً بحياته البسيطة..

وذات يوم، والفجر ينشر نوره، ويحدد بأصابعه الوردية ظلام الليل، حمل الصياد شبكته واتجه إلى البحر كما هى عادته كل صباح، وهناك ألقى شبكته داعياً الرزاق الكريم أن يمنحه رزق يومه.. وبعد قليل سحب الشبكة وكانت فارغة، ولم ألقاها مرة ثانية، وعندما أخرجها وجدناها فارغة أيضاً، ولم يربأ الصياد وألقاها للمرة الثالثة، وأمس بقلتها وهو يشدها إلى الشاطئ، وفرح الصياد إذ توقع رزقاً وفيراً.

وما أن استوت الشبكة على الشاطئ، حتى قفز منها شاب، وقرع الصياد من هذه المفاجأة التى لم يكن يتوقعها، ولكن الشاب طمأن الصياد بصوت هادئ، وقال له:

- لا تخف أيها الصياد، أنا «ليل»، ابن سلطان البحر، دفعتنى الشوق إلى الناس وأرض الناس إلى الخروج من عالم البحر، واخسرتك لكنون دلهلى فى رحلتى.. والآن أطلب منك أن تعذنى وتقسم لى أن تكون صديقاً وقيماً، ويوم أن أفكر أو تتوى على خيانة هذه الصداقة فسوف أعود إلى البحر، وإن ترانى مرة أخرى.. ذلك لأن الوفاء هو أقدس قوانين شريعة البحر، وعقاب الخيانة هو الفراق الأبدي.. ولكن الصياد طمأن ليل وعاهده أن يكون له - إلى الأبد - الصديق الوفى، وأقسم له على ذلك.

وبدأ الصديقان رحلتهم فى أرجاء المسكونة.. أخذوا يطوفان فى بلاد الله، من الجبال إلى المسهول، ومن الغابات إلى الصحارى، وزارا المدن الكبيرة ببيوتها وقصورها وحدائقها، وشاهدوا القرى والنجوع، وقابلاً بشراً من كل الأجناس، والألوان، يتحدثون بكل اللغات واللهجات، ولسمعا إلى الأغاني وإلى الحكايات وإلى الأساطير من كل أركان الدنيا..

وأخيراً وصل الصياد مع «ليل» إلى مدينة كبيرة، وكان يحكم هذه المدينة سلطان عظيم الشأن، وكانت له ابنة وحيدة تدعى «عين»، وكانت «عين» على درجة عالية من الحسن والجمال والذكاء، وكانت «عين» ترفض كل من كان يتقدم لخطبتها من الأمراء والوجهاء، إذ كانت تعتقد أن كل هؤلاء

الخطاب يريدون التقرب من السلطان، كانت الأميرة تحلم بإنسان بسيط يريد بها هى لا لأنها بنت السلطان. وأخذت «عين» تبحث عن هذا الزوج الذى يملك هذا القلب الذى يحمل لها الحب والوفاء.

وذات ليلة وجدت «عين» الصياد وهو ساهر يحرس صديقه «ليل» الرافد بجواره.. وعندما يرى لها الصياد قصته مع «ليل».. يتعلق قلبها به، وتجد فيه حلمها الذى تبحث عنه.. وتروى «عين» للصياد قصتها وتطلب منه أن يصبح زوجها لها، ولكنه ينكر عهده ويقسمه لصديقه، ويرفض - وهو حزين - طلب «عين».. فظن ترك صديقه «ليل» فإنه يخون الصهد ويحث بالتقص ويعود «ليل» إلى البحر وإن يراه أبداً، ولكن «عين» لا تفقد الأمل وتتوى الصياد بكل الوسائل كى يترك صديقه، سيسكن معها فى قصر من ذهب وفضة، وسيصبح سلطاناً على المدينة بعد موت أبوها الذى تجاوز عمره الثمانين عاماً، سوف يملك وهو معها الجمال والمال والسلطان.

كان على الصياد أن يختار وأن يتخذ قراراً.. إما «ليل» وإما «عين»..

ويضئف الصياد ويتكسر صلابته ويطلبه إغراء وإغواء «عين»، ويوافق أن يترك صديقه..

وما إن يتخذ الصياد هذا القرار حتى يختفى «ليل» الذى كان رافداً بجواره، وتختفى «عين» أيضاً، إذ كيف ترمى بالصياد زوجاً بعد أن خان صديقه..

ويقدم الصياد ويأخذ فى صوت حزين ينادى:

يا ليل .. يا عين، .

\* \* \*

هذه هى حكاية يا ليل يا عين وكى كنت أود أن أسجل رواية ياقوت بلهجة الإسكندرانية وكنامته.. وبصوته.. فانا هنا أروى الحكاية عن صديقي منعم عن الأسطى ياقوت.

\* \* \*

وكلت فى ذلك الوقت، فى الأربعينيات، غارقاً فى قرايى عن المدرسة الرومانتيكية فى فرنسا وإنجلترا وألمانيا، وكننت معجبة بالمدرسة الرومانتيكية الألمانية. وكننت قد قرأت قصة الرومانتيكى الألمانى فريديش فوكيه «اندين» التى نقلها إلى العربية الدكتور عبد الرحمن بدوى (١٩٤٣)..

وجدت تقارباً كبيراً بين قصتى «اندين» و«يا ليل يا عين»؛ فالقستان تتبعان من البحر المتوسط، ولكن هناك هذا الفرق

التدقيق بينهما، ذلك لأن «اندين» تقوم على الحب.. بينما تقوم «يا ليل يا عين» على السداقة.. كما أن عقاب للخيانة في قصة «اندين» أن يموت الفارس الخائن بقلعة من حبيبته «اندين» (ابنة البحر)، بينما نجد عقاب الصياد الخائن في قصة «يا ليل يا عين» أن يفقد الصديق وعين ويبقى طوال حياته نادماً وينادى - بلا مجيب - على الاثنين: ليل وعين.

وأخذت أحكى حكاية «يا ليل يا عين» لكل من أقبله من الأصدقاء.. حتى حكيتها للصديق على أحمد باكثير، الذي أعجب بها حتى أنه أبدع منها مسرحية نشرها في مجلة الهلال في بداية الخمسينيات.. ولكني لم أطلع عليها.. حتى الآن.. ولكن إدوار بيى سعد قرأها وحولها إلى دراما إذاعية أخرجها عثمان أباطة في ١٩٥٥/١/١٠.. وفوجئت أنا بالاستماع إليها دون الإشارة إلى على أحمد باكثير.. ولعل الصديق باكثير لم يذكر أنه اعتمد، وهو يكتب المسرحية، على حكايتي التي رويتها له..

\*\*\*

## خريف عام ١٩٥٤

لعل القارئ يتساءل لماذا لم أكتب هذه القصة.. وأعترف هنا أنني ترددت كثيراً قبل أن أقدم على الكتابة.. ذلك لأن الكتابة تتطلب - بالضرورة - أن يقدم الكاتب - ناثر أو شاعر - شيئاً جديداً.. ولن تتحقق هذه الإضافة إلا بمعرفة واسعة شاملة للقديم... ولكني بدأت الكتابة.. كتبت كلمات عن «الهرم»، حملها صديقي على أحمد باكثير إلى الصديق يوسف السباعي الذي نشرها في «مدد الأول من الرسالة الجديدة»، وكانت كلمتي الثانية في المجلة نفسها عن «زقاق الدق» رائعة نجيب محفوظ، وكانت كلمتي الثالثة عن «يا ليل يا عين» التي نشرها الصديق عبد الحميد يونس في ١٩٥٤/٩/٤ في جريدة «الجمهورية» واجتهدت أن أحكى الحكاية في أبسط صورة قصصية.. وضعت لها هذه الافتتاحية القصصية الشعبية «كان يا ما كان»، وختمتها بهذه النهاية القصصية الشعبية «توتة توتة فرغت الحدوتة».

\*\*\*

## عام ١٩٥٥

نقلت إلى مدينة قنا بحكم عملي في وزارة التربية والتعليم.. وكان أن قامت مصلحة الفنون وكان الكاتب الكبير يحيى حتى أول مدير لها.. واشترك معه في هذه «المصلحة» الصديقان نجيب محفوظ وعلى أحمد باكثير..

ومن قنا أرسلت حكاية «يا ليل يا عين» إلى يحيى حتى مع مقدمة عن للروايات الشعبية التي يمكن تقديمها مع أحداث الحكاية الشعبية.. وهذا ترك الحديث ليحيى حتى في كتابه عن «يا ليل يا عين» في الفصل الثالث عشر تحت عنوان «الأسطورة».. وذلك أثناء تفكيره في تقديم أوبريت شعبي ضمن أنشطة مصلحة الفنون..

«جاء دور البحث من حيث الموضوع عن فكرة تكون بمثابة الخط الذي يربط بين هذه الألوان (من الفن الشعبي)، ثم يقول «كانت غاية أملنا أن يكون الموضوع مشدداً من أسطورة شعبية» لم تمت، لها شعار لا يزال يجرى على الأسن، ولئن لم يعرف أصحابها معناه ولا تفاصيل حكايته، نريد أن ننفذ من خلال الأسطورة إلى وجدان الشعب والتعبير عنه، حتى يقول «وذلك يوم وأنا ملغوم كعادتي.. جامني كوم البريد فزادني لفعة» فتحته فوجدت بيده خطاباً من الأستاذ توفيق حنا، وكتبت لم أسعد بمعرفته بعد، بتطوع بالاقتراح علينا بأن نلتفت بوجه من الوجهة بأسطورة «يا ليل يا عين» ثم يصنف يحيى حتى «كان خطاب توفيق حنا هو المواجهة، الورد الذي ربط جاموسنا السارحة» كان خطبة الفأس في الرأس. أرحنا الأفكار الأخرى، تستحق ما جرى لها لأنها خابت في مهاجمتنا والاستيلاء علينا، وتمسكت بفكرة «باليل يا عين» على أن نفصل عليها ثوب استعراض الفنون الشعبية الذي يسمح بتقديم الصعود والقفازة وسواهل الدلتا».

وفي الفصل الرابع عشر يقول يحيى حتى بعد أن اتخذ قراره بشأن «يا ليل يا عين»:

«جاءنا الفرج وزلزل التردد حين لمعت أمامنا - بفحنل اقتراح من توفيق حنا - أسطورة «يا ليل يا عين» واستقر الرأي أن نضد منها الخطيب الرفيع الذي يربط لوحات الفنون الشعبية.. ولعل يحيى حتى ومن معه في مصلحة الفنون حاولوا البحث عن نص مكتوب لحكاية «يا ليل يا عين» إذ يقول «عبدًا نحاول العثور على نص مكتوب يروي هذه الأسطورة» ويعترف توفيق حنا إلى اليوم أنه لم يقرأها في كتاب، بل سمعها شفاهاً من صديق فنان (عبد المنعم محمود عبيد الله) عن حلاق في الإسكندرية اسمه ياقوت - اسم أسطوري هو الآخر».

ويبدو أن يحيى حتى لم يكن مقتنماً بنص «يا ليل يا عين» كما سجله في خطابي.. (أو لعل خطابي كان قد ضاع.. والله أعلم بالصواب!).. وذلك يتضح وهو يحاول تلخيص أصوات «يا ليل يا عين» بأسلوبه للجمل.. الساخر.. يقول «إن ليل هو

ابن ملك البحر، وأن عين هي ست الحسن والجمال بنت السلطان، أو على الأقل بنت شاهبندر التجار. وكان ليل يخرج للناس في صورة فتى من البشر، وارتبط بصداقة متينة بصياد وتماهدا على الإخلاص والوفاء وكتم السر، كان ليل يصنع في شبكة هذا الصياد كلما ألقاهم رزقاً واسعاً من أطيب السمك. ولكن يحیی حتى لا يكمل الحكاية ويقول ساخرًا «ويقتضى المنطق والخلف وعشم الناس أن عين وهي ترفض أحسن العرسان جاهاً ومالاً. واحداً بعد الآخر - سكتهم بالزواج من ليل حينما يسمى لخملتها ويعوشان في ثبات ونبات لهما خلقه من الصبيان والبنات».

ويسخر يحيى حتى من نهاية الأسطورة - كما يذكرها - ويقول: «ولكن بدلاً من هذه النهاية السعيدة المرتقبة تفاجئنا الأسطورة بنهاية حزينة. فالصياد قد ضاق ذرعاً بالوفاء لأن حمله ثقيل، وحلت له الوشاية لأنها لذيذة، وكشف عن سر صديقه، فحذر أهل «عين» من أن «ليل» سيسحبها معه تحت سقف البحر لتعيش في قصر أبيه، حيث أخذني «ليل» بعد أن علم أن عالم البشر مقام الغدر، ثم يتسامح يحيى حتى - ساخرًا: «هل قضى نحبه كمداً لم عاد إلى موطنه؟ الله أعلم. واختفت «عين»... هل قصت كذلك نحبها كمداً لم لفتت بعريها في قاع البحر؟ الله أعلم، ولقي الصياد جزاءه على غدره، فقد انقطع رزقه وعضه الفقر بنابه». وهذا يؤكد أن خطابی كان قد اخفى.. كيف؟ الله أعلم! وأن يحيى حتى أحب هذا النداء «يا ليل يا عين» ثم اعتمد على ذاكرته وعلى باكثير والحجاوي في اصطلاح قصة لهذا النداء.. وذلك أن الهياثين اللتين ذكرهما يحيى حتى - السعيدة والحزينة - غريبتان وبعبارة كل البعد عن النص الذي سجلته في خطابی، ثم يقول أخيراً: «ويبلغ الاعتراف إذن أن حقيقة أسطورة «يا ليل يا عين» قد ضاعت، وينبغي أن تبحث عن تفسير جديد لالزام المطربين عتداً مناداة «يا ليل يا عين» في مطلع تجليهم وسلطنتهم، ثم يقرر «أعتقد أن «يا ليل يا عين» لا تمت لأسطورة قديمة، على الأقل، إلى أن نتمتع على نص نطمئن له، وإنما نستند إلى سبب لفظي وآخر معوى.. السبب اللفظي هو صلاحية الكلمتين ليل وعين لتمرير صوت المطرب لحناً في المنطق، كل كلمة من ثلاثة حروف فحصب؛ ولأن لكل منهما حرف معدود يتيح للصوت أن يتصوّر وأن يعبر ويهبط.. وحرف اللين له غنة، وحرف اللام له دلال حين يبرهن طرف اللسان على براعته في نطقه، أما السبب المعنوي فلأن الليل هو عالم الأسرار والاستراخ بعد النداء، هو الوقت الحنون الذي يفزع فيه العاشق المهجور لنفسه،

ولوجيعة، وهو جو السمر إن شاء أن يبت شكواه لخلاته أو للجوم، والعين تمثل القدر والمكتوب، وهي أول شيء في الإنسان يلم بسطوره، وهي أغلى جوهرة يملكها، وحية العين هي وصف الحبيب، ثم يقول في نهاية هذا التفسير الجميل مقررًا «فالمناداة بيا ليل يا عين هي أفضل مدخل للمطرب لتمرير صوته، لترقيق القلوب، لشكوى من القدر، للنداء للنفس، هذه النغمة التي.. حرة».

وهكذا يعود يحيى حتى إلى التفسير الشكلي للنداء.. وهكذا ضاعت حكاية «يا ليل يا عين» التي سجلتها في خطابی للفنان الكبير يحيى حتى..

ثم نجد يحيى حتى في الفصل الخامس عشر يوضح لنا كيف انتهى إلى موضوعه الجديد لهذا النداء «يا ليل يا عين»، تحت هذا العنوان «البيت والولد»:

«من عادة بعض الناس أن يلقوا الجورب أولاً لكي يلبسوه من بعد مدولاً.. هكذا فلنا برواية توفيق هذا لأسطورة «يا ليل يا عين» التي أردت أن يكون ليل - الولد - ابن ملك البحر، هو الذي سبق منه ثم يفسد فيه حين يتكشف له القدر في عالم البشر ويخيب حبه ل «عين» (البيت) - واختفت عين، أيضاً، لا يدرى أحد كيف، ربما ماتت غماً بعد فراق الحبيب، ربما لحقت به لتفكر بهاؤها له عن سيئات خائنه، تمنحى بكل علاقتها بعالم الأرض لتعيش معه تحت سقف البحر... قلنا الوضع كالجورب فجعلنا عين - البيت لا الولد - هي التي تكون من سلالة ملك البحر - بنته - ربما بنته الوحيدة، حورية يجل بهاؤها عن الوصف، «ست الحسن والجمال» بنت السلطان لا تصلح إلا وصيفة لها، أما ليل - الولد - فقد جعلناه، لا زراية بل انتصافاً له، فتى فقيراً من الصيادين لا تفرقه عن الفلاحين الكادحين، لا هو ابن ملك بحر ولا ابن سلطان ولا حتى شاهبندر التجار».

ثم يبرر لنا يحيى حتى قلبه للأسطورة - على حد تعبيره - يقول «نشأنا وأدنا ملائ بأساطير عن حورية البحر، سواء أكان تمامها من خلقه البشر أم كان نسلها الأسفل من خلقه السمك، ربما جاء من هنا قولهم عن المرأة «تلبس بديلها».

ولعل القارئ يتساءل معي لماذا لم يحاول يحيى حتى مع الزملاء العاملين معه في مصلحة الفنون أن يستفيدوا بوحدة من هذه الأساطير التي «نشأنا وأدنا ملائ بأساطير عن حورية البحر» ثم يقول يحيى حتى ساخرًا: «ليست هناك أسطورة واحدة عن حورية تذكر له شارب ولحية نابذة ويطلع لنا من البحر» ثم يقول «وحين جعلنا «ليل» من الصيادين



الفقراء، بكنا نصدر عن عقلية العصر الذى ينادى بالاعتراف بالكادحين، بإزالة الفروق بين الطبقات، أردنا تجميع الكادحين، .

ويقول يحيى حتى أخيراً ملخصاً ما انتهت إليه المائدة المستديرة لمصلحة الفنون:

«الخطط الكروكية التى رسمناها للأسطورة بعد قلبها كانت كما يلي:

تروى الورقة الأولى لقاء عين بليل فى موطنه بالصعيد، ولكن عين تريد أن يعيش معها ليل فى قصر أبيها تحت سقف البحر، فتسحب أمامه مستديرة له وهى عاقبة أنه سيجرى وراءها ورعايتها الوصول إلى البحر فى الشمال. هذا اللقاء فى الصعيد سيكون تكأة لنا لأن تقدم فى الورقة الأولى ما نستطيع تقديمه من الفنون الشعبية المنتمية للصعيد..

اللقاء يتم فى القاهرة وسط موكب الطرق الصوفية وألعاب الكركوز وخيال الظل (الورقة الثانية) وفى الورقة الثالثة نكون قد بلغنا البحر وخالطنا مجتمع الصيادين وبو الصحرَاء الغربية. سنختفى عين فى البحر ولاحقها ليل ويختفى معها أيضاً. وينبعث من تلك اللحظة النداء عليهما «يا ليل يا عين، أين أنتما؟ أين ذهبتما؟ متى تعودان؟»

وتكون للورقة الثالثة تكأة لنا لتقديم الفنون الشعبية التى يختص بها ساحل مصر الشمالى الغربى، .

ثم يقول لنا يحيى حتى أخيراً «سلمنا الهيكل التخليطى إلى الأستاذ المرحوم على أحمد باكثير ورجونا من الأستاذ الكبير- كجير من يوم- نهيب محفوظ أن يضمن لنا أن النص قد ارتضى ذوقه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، فالكمال لله وحده، والفنان عسير الرضا بطبعه، لم تكن نريد مسرحية ولا حتى أوبريت، مطلبنا عرض غنائى راقص. لذلك كرشنا أن يطول الحوار فى هذا العمل. نريد كلمة ورد غطاها بين وقت وآخر، .

ما الذى دعا يحيى حتى إلى تأليف هذا الكتاب عن «يا ليل يا عين».. ونجد الجواب فى الفصل السادس والعشرين حيث يقول: «قصصت بذكرىاتى عن «يا ليل يا عين»، أن أخرج لمراد أول فرقة للفنون الشعبية فتحت الباب لكل الفرق المماثلة والمقلدة لتدخله بعدها، وأردت أن أكشف عن علاقة التأثير بين تطورات الفن وتطورات أعرف المجتمع وتقاليد» .

ويقول يحيى حتى فى الصفحة الأخيرة لهذه الذكريات:

«ولكن الصحافة - والشهادة لله - كما اجتمعت على الهجوم، اجتمعت على اللقاء بعد أن أتم زكى طليمان طبعته

وارتفع الستار عن أول حقة. بدأنا العرض فى أوائل سبتمبر سنة ١٩٥٦ فى دار الأوبرا، لأول مرة دخلتها جموع غفيرة من أبناء الشعب الكادح، فرحنا بهم أشد الفرح، كانت من قبل حراماً عليهم.

وفجأة وقع عدوان ٢٩ سبتمبر ١٩٥٦، فوضعنا «يا ليل يا عين» فى الدرج، ثم يقول «لم تكن تحسب أن «يا ليل يا عين» وهى تتعرض للتأجيل قد ألم بها الموت فإنها لم تر الدور بعد ذلك. السؤال الآن: أين أغانيها؟ أين نوتتها؟ الله أعلم، .

وأقول وأنا حزين كل الحزن للإجابة على أسئلة يحيى حتى احترقت دار الأوبرا واحترق معها كل ما يتعلق بهذا العمل الافتتاحى الكبير، والذى يحمل هذا النداء، هذه الافتتاحية الشعبية الغنائية «يا ليل يا عين» .

\* \* \*

وليسمح لى القارئ أن أسجل هنا رأى ألفريد فرج عن «يا ليل .. يا عين» الذى نشره فى مجلة «الهف» فى شهر أبريل ١٩٥٧، وكنت قد أعطيت نسخة من حكاية «يا ليل.. يا عين» التى أرسلت نسخها إلى يحيى حتى .

يقول ألفريد فرج بعد رواية حكاية «يا ليل يا عين:

«افترض مجرد افتراض أن القصة التى نبه إليها توفيق حنا وبالشكل الذى صاغها فيه هى قصة شعبية فأول ما يتضح من هذا النص أن «قيمة الوفاء» محور الأساسى .

فالقصة فى ظاهرها تعلق علاقة ليل بالصياد على وفاء كل منهما للهدم، كما تعلق على الوفاء فى مشكلة اختيار رفيق للحياة - للزوج - أهمية أعظم من أهمية النصب والإمارة. فالصياد كائن متفوق طالما يحفظ عهده ويفى بقسمه لصاحبه حتى ليقوف فى عيني الأميرة الفاتنة أمامها وعظماها .

القصة فى ظاهرها تعلق من قدر الوفاء بوصفه خلقاً وقيمة اجتماعية ولكن هذا هو ظاهر فحسب. فالقصة قبل ذلك تكشف الأسرار عن وجدان الشعب وكنوزه النفسية والفلسفية الخافية حتى عليه .

القصة تكشف عن شعور عميق بأن وفاء الصياد نشاط عاطفى موضوعه البحر، وخلق مرتبط بالحرفة؛ فالصياد إنما يعطى عهده لتلك القوة غير المنظورة الكامنة فى البحر، القوة التى تعطى الرزق وتصلحه، التى تثير الموج والموت عليه أحياناً، وتمنحه الطعام والحياة أحياناً.. هذه القوة الساحرة المخوفة والمحبة فى الوقت نفسه، والتى تربط الصياد جسداً وروحاً وتصنع آلامه وآماله، وتثير فيه أحلامه وأوهامه،

وتحدد تحديداً نهائياً عقائده عن الحياة والعلاقة الاجتماعية وعن الخلق.

والقصة قبل ذلك أيضاً تضع خيطاً «ترايدياً»، بالمعنى المرفى للكلمة، فالصيد يلاقى هذه القوة السحرية في شخص ليل ويرتبط بها ارتباطاً خلقياً واجتماعياً وفسفياً بميثاق وقسم، فيقف بخلفه الصارم ويضعفه الإنسانى يواجه مصيره، ومصيره هنا ليس مفروضاً عليه ومرسومًا من قبل، كما يصور اليونانيون القدامى المصير، ولكنه مصير الحر المختار.

والصيد يقف لحظة في مواجهة هذا المصير ليختار أحد وجهيه .. الدنيا أو العرفة، الذعة أو الكوخ، الأرض<sup>(١)</sup> أو البحر، الولاء لمطالب النفس العاجلة والملاذات أو الولاء للقوة السحرية التى تأسر قلبه برويا الحياة والصوت، وتربط روحه بقيمة العمل.

وهو، بعد، بشر قوى وضعيف .. قوى حتى يقاوم الإغراء بالترف والدعة ويتمسك بالهدم والقسم، وضعيف حتى يلبس للإغراء وتهوّل نفسه.

هو قوى وضعيف من أى وجه رأيته، ولكنه على أى الوجهين يواجه قدراً متمسكاً سيبطش به على أى للحالات، ويجرده من المطمحين ومن الحيائين، ويتركه لفاعته ينشد مروايته الباكية على مر العصور، وقد نهى القدر الغاشم كل آماله وجرده من أحلامه وفرض عليه العنت فى رزقه وفى حلمه بالحياة الناعمة.

والقصة بعد ذلك فيها توقير لعلاقة الإنسان بحرفته؛ فعلاقة الصيد بالبحر تقوم على عهد وقسم وارتباط لا يصح أن يشرك فيه، والالتزام بالوفاء والخلوص له واللغافى فيه. القصة تصوغ قيمة العمل، الإنسانى بالحرفة فى عقيدة خلقية عالية، وتضع فى مقابلها إغراء عتيد لا يقاوم لتؤكد قوتها وروسخا وصلابتها.. هذا إذا صح افتراض الأول أن «يا ليل يا عين، قصة شعبية».

ثم يقول ألفريد فرج:

«ما الذى صنعته مصلحة الفنون بالأسطورة كما نهب إليها توفيق حنا بمعاملها التى ذكرتها.

لقد ألقت المصلحة شخصية «ليل، لأنه جزء من عنوان الأسطورة ويكتم اللغاة قد لصقت الاسم بالصيد... هكذا!

أما «عين» - ابنة السلطان - فقد جعلت منها مصلحة الفنون جنبة تسكن فى النيل وفى بحيرة المنزلة أيضاً.

وجعلت صياد الصعيد بلا مبرر معقول يذهب ليطسّد فى المنزلة ويعمر بالقاهرة وفى خلال كل هذا ضاعت معالم القصة تماماً، وأصبحت القصة كما تقدمها مصلحة الفنون من إنشائها لحماً ودماً.

وفى خلال التخليط المعجيب الذى لا أرى له مسوغاً معقولاً طمست مصلحة الفنون كل «الأسطورة الشعبية التى نهب إليها توفيق حنا».

ولو كانت مصلحة الفنون قدمت قصة ذات وزن بدلاً من النص الشعبى فلربما كانت تستطيع أن تتلمس عذراً ما، ولكنها قدمت بدل النص الشعبى - الذى أراه على مستوى فى رفيع - قصة أقل إككاماً فنياً، وأقل دلالة على الوجدان والفكر الشعبى، وأضعف فى متولها الفنى. القصة التى تقدمها فرقة اللوحات الشعبية ملخصها أن ليل (الصيد هنا) من إقامه الصعيد وخطيب ابنة عمه «خضرة»، يقع فى حب الجنبة «عين»، التى تخرج إليه من النيل لتدعوه إلى مرافقتها إلى موطنها فى قاع الماء.. ولكنه خاف أن يتبعها، وهو فى نفس الوقت مغلوب بحبها، يأخذ بجسمها، وتلحظ عليه خضرة السهم والانسحاب، فتبلغ أباه الذى يصحبه مع خضرة إلى رحلة صيد إلى بحيرة المنزلة، وهناك تظهر له عين من جديد، ويعاوده الانسحاب والسهم فيصحبه أبوه إلى أحد الموائد فى القاهرة حيث يظن الجميع أنه قد شفى من داله.. فيعودون إلى الصعيد ليتزوج ليل من خضرة. وفى ليلة عرسه تبدو له «عين»، وتعاود إغراءه لمرافقتها إلى قاع النهر.. وتنجح هذه المرة ويقوس ليل فى الماء مع جنبة الجميلة.. والقرية كلها تنادى فى حزن وأسى «يا ليل.. يا عين».

واضح من هذه القصة أن الصيد - إنسان القصة - لا يواجه مثل الاختيار الفلسفى الفاجع الذى تضعه فيه القصة الشعبية، بل إنه ليبعدو فى نص مصلحة الفنون ضعيفاً يتراوح بين الضعف ومقاومة هذا الضعف، فهو إذ يختار لا يختار إلا بين الحياة والصوت، وهو يقاوم عن مجرد تلقى غريزى بالحياة، ثم يظله ضعفه فيموت، وهو فى حالته خاضع لقوة خارجة عنه مأخوذاً بها مسلوباً حتى ليجز عن العمل وعن مشاركة أبوه فى الصيد. هو كائن هزيل أسفر الوجه بشير الرثاء وفاقد أى قدرة على الإنجاب، وهو يعد للبطل الذى تلقى عدده عواطف المتفرجين لملئه وتلصق منه ميخيلنا نمونجاً وقوة».

ويقول ألفريد فرج أخيراً:

«ولا أريد هنا أن أجرد مصلحة الفنون - والغرفة - من فضلها العظيم فى محاولتها إنشاء برنامج مسرحى للفن

والإغراء - الإغواء - يأتي أحياناً في صورة امتحان يكشف مدى تمسكنا بمبادئنا وعقائنا ..

إن أخطر لحظة في حياة الإنسان - كل إنسان - هي لحظة اتخاذ القرار .. لحظة الاختيار الحاسمة بين سكة السلامة أو سكة الندامة .. ولعل كل كليات ومغامرات ألف ليلة وليلة، تتبع من لحظات الاختيار هذه ..

وإذا كانت أسطورة «إيزيس وأوزيريس» تقدم جزاء الوفاء للخلاق البتاء الذي يتوج بالنصر، فإن القصة الشعبية «يا ليل .. يا عين، كما سمعتها وكما سجلتها تقدم عقاب الخيانة .. الفقد والدم والفسران ..

وفي نهاية كلمتي هذه - التي طالت أكثر مما ينبغي - أ سجل هنا اعترافي بجميل الأستاذ الكبير يحيى حقي، باختياره «يا ليل .. يا عين» عنواناً لكتابه .. وقبل ذلك - ومنذ أربعين عاماً - باختياره لخطابي من بين كوم البريد ..

كانت فرحتي بالكتابة أصناف فرحتي القديمة بدخول هذا للنساء الشعبي «يا ليل .. يا عين» دار الأوبرا، تلك الفرحة التي لم يقدر لها أن تتم «فرحة ما تمت»، ولطها نمت - نفسياً - بهذا الخطاب الرقيق الذي أرسله لي الوزير والكاتب الكبير فتحى رضوان .. شاكرًا إسهامي وتعارفي في تقديم «يا ليل .. يا عين» .. وهكذا بدأت «يا ليل .. يا عين» بخطاب وانتهت بخطاب ..

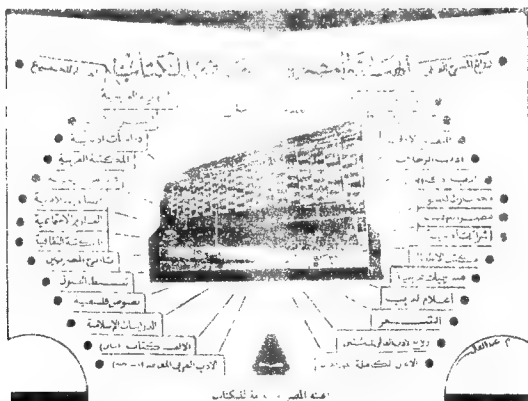
الشعبى، وفي مبادرتها وسبقها إلى ذلك، وجهدها في تحقيق حلم وطنى قومى. فميلاد هذا البرنامج سيظل تاريخياً وطنياً وفنياً مهماً، وسيحدد به مرحلة تطور في كافة عقائدنا الفنية، وتقاليد كل منها على حدة.

ويقدر ضخامة المحاولة التي قدمتها مصلحة الفنون كان حماسنا ونديقتنا في الإشارة إلى عيوب هذه المحاولة، أما بعد ..

ماذا تريد هذه القصة الشعبية «يا ليل .. يا عين» كما سمعتها وكما سجلتها .. أن تقول .. وما هو الهدف الذي تغياه الضمير الشعبى منها ..

هذه القصة الشعبية توجهنا إلى هذه الحقيقة النفسية والاجتماعية والأخلاقية: أن الخيانة لا تفيد .. وأن الخائن يفقد كل شيء .. ما كان في يده .. وأيضاً ما طمح إلى الحصول عليه من وراء خيانتته.

والصبياد هنا هو كل إنسان .. كل من في الوجود يطلب صيداً .. كما يقول الشاعر والبحر رمز كبير لكل حيوان ولكل ألوان نشاطنا الإنسانى. لعلاقنا ولأعمالنا ولمبادئنا جميعاً .. ومن يخون المبدأ - أى مبدأ - يخسر كل شيء .. ويخسر نفسه .. ماذا يستفيد الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه ..



# الأشكال الحيوانية في السحر الشعبي (الظاهرة والجذور)

د. سليمان محمود

## طلاسم سحرية من الأشكال الحيوانية

وظاهرة هذه الرسوم والأشكال الحيوانية، تكاد تتركز في الوقت الراهن في مجموعات ترتبط بطقوس سحرية ومعتقدات غيبية تنتشر في مصنفات السحر الشعبي - كطلاسم سحرية - بزعم قدرتهما على تحقيق أغراض متنوعة. وقد أشار أحمد أمين<sup>(١)</sup> إلى هذا المعتقد الذي يقوم على تلاوة عزائم سحرية خاصة على المادة المعدة لذلك لتحقيق المراد منها، ويذكر (الطلمس) الموجود في الأزهر الذي يقال إنه يمنع المصافير من الدخول إلى المسجد مع أنه مكان مناسب لذلك، كما يشير الاعتقاد بوجود (طلمس) بالإسكندرية لمنع الحداة، ولهذا يزعمون أنه السبب في عدم وجود الحداة في جو الإسكندرية. ومن طرائف الأمور أن الجاحظ في كتابه الحيوان، ذكر عند زيارته حمص بسوريا، إنه لم يجد بها عقارب. فلما سأل عن ذلك قالوا له: إن بها طلمساً يمنعها من البقاء. فلم يرض عن ذلك وعلله بأنه ربما كان جو حمص لا يناسب العقارب، أو أن فيها من الحيوانات التي تهاجمها فهربت منها.

وفي مصنفات السحر الشعبي، التي بين أيدينا اليوم، نجد الكثير منها يورد وصفات مفصلة لأنواع من الطلاسم

كان التوجه المبدئي لهذا المقال أن يكون عن الرسوم والأشكال التمثيلية<sup>(٢)</sup> المصاحبة لنصوص أو ممارسات السحر الشعبي، ثم تبين لنا أن الموضوع بهذه الصورة يفيض عما بزغ بالمخيلة في البداية، ويزد عما تسمح به صفحات مجلة الفنون الشعبية التي تحاول أن تجمع بين دفعيها بحوث ومقالات العديد من علماء الفنون الشعبية، إلى جانب جهود ومحاولات المحبين والمهتمين بهذه الفنون الذين قرروا أن يستظلوا بظلها، ويرثفوا من ينبوعها، ويتسموا عبرها.

ولهذا.. ارتكنا أن نقيم الموضوع إلى عدة مباحث، نحاول طرحها على صفحات مجلتنا الفراء حينما تقتضي الظروف. وقد قررنا أن يكون البحث الأول عن الأشكال الحيوانية في السحر الشعبي، ويقصد بها تلك الرسوم المرتبطة بنصوص أو ممارسات نراها تتردد كثيراً في مصنفات السحر الشعبي، مستعربين نماذج من الظاهرة والمعتقدات التي ارتبطت بها تبعاً لما ورد في هذه المصنفات، باحثين عن جذور تلك المعتقدات التي ارتبطت بالإنسان منذ أقدم العصور في محاولة لإمالة اللام عن دلالات هذا النوع من الرسوم والأشكال، بالرغم مما يعترض ذلك من منزلقات ملفومة ومحفوفة بالمخاطر.

السحرية، بزعم أنها تحقق أغراضاً معينة. وتذكر في هذا على سبيل المثال نماذج جاءت في كتاب غاية الحكيم<sup>(٣)</sup>. فقد ورد في هذا المصنف الكثير من الطلسم للقائمة على الرسوم الحيوانية والرموز السحرية المرتبطة بها، منها ما يقال إنها لصيد الحوت، ويذكر أن الطلسم يعمل على صورة حوت مقسمة إلى ثلاثة أقسام (الرأس والجسد والذنب) (شكل ١). ويتبعاً للمعتقد يكون العمل في وقت معين ويطالع الحوت، وتركب الأجزاء الثلاثة باستخدام عمود من الفضة، ثم يوضع العمود قائماً في إناء من رصاص ويملأ الإناء بالماء ويحكم غلقه ثم يقذف به في قاع النهر. ويقول الموروث إن الحيتان تقبل جهة الطلسم. وينسب إلى محمد بن موسى الخوارزمي طلسم آخر لصيد الحيتان، يكون يعمل صورة حوت (شكل ٢) في ساعة وطلام معيين، ويمسك به عندما يراد الصيد، فإنه - على زعمهم - يعين على ذلك.

ومن الطلسم ما يمتدح أنه لنفي العقرب، ويكون يصنع صورة عقرب من ذهب في ساعة معينة وطلام يغفل أن يكون الأسد لمخالفة طبعه لطبع العقرب، وتصنع الصورة مجزأة (الذنب، الرجلين، اليدين، الرأس) على النحو المبين في (شكل ٣ أ، ب). ويهدف هذا الوضع المعكوس إلى النفي. ثم تركيب اليد اليسرى في موضع اليد اليمنى، واليمنى في موضع اليسرى، ويوضع الرأس في مكانه وكذلك الذنب؛ بحيث تكون الشوكه منكسة ومغرورة على ظهرها فنجود كأنها لدغت نفسها، ثم تدفن في جوف حجر، ويدفن الحجر بدوره في مكان بالمدينة، وعلى قولهم فإن العقرب تفر من مكان الطلسم.

وبعض الطلسم الحيوانية ما يزعم أنه لعلاج ألم الحصاة، ويكون بأن ينقش الطلسم في صفحة من ذهب على صورة أسد (شكل ٤) بين يديه حصاة وكأنه يلعب بها. ومن الطلسم ما يقال إنه لإبعاد الفسردان، ويكون يرسم صورة فارس مع الكواكب التي في الأسد (شكل ٥)؛ وذلك على صفحة من نحاس أحمر في ساعة وطلام معينين. وبعض الطلسم يقال إنها لنفي البعوض والذباب (شكلي ٦، ٧)، فالأول يكون يرسم صورة لبعوضة في حجر الكريت، والثاني يعمل صورة ذبابة على صفحة قصدير في طلاع وساعة معينين.

وقد صوروا الكواكب على هياكل مختلفة، بعضها حيوانية وبعضها آدمية وبعضها مركب، أي يجمع بين عناصر حيوانية وأخرى آدمية في أشكال خرافية، وهم يصنعون من هذه وتلك الكثير من الطلسم السحرية، سنختار منها ما يلقي

الضوء على الموضوع الذي نعالجه. وفي هذا يذكر صاحب كتاب منافع الأحجار<sup>(٤)</sup> صورة لطارد تمل رجل قائماً وفي يده ترس وتحت قدميه ثعبان (شكل ٨)، وفي المصدر ذاته تصادف صورة أخرى لطارد تمل رجل على رأسه أكليل ويركب طائوساً، ويده اليمنى فضيب واليسرى صحيفة. وذكر إيلويس الحكيم<sup>(٥)</sup> أن القمر يصور على هيئة امرأة قائمة على ثورين أحدهما إلى جهة ذنب الآخر (شكل ٩)، بينما يكون رجل على صورة رجل قائم يرفع يديه فوق رأسه ويمسك بها حوتاً وتحت قدميه صنب (شكل ١٠)، ووجدت صورة أخرى تمل رجل قائماً على ثعبان وفي يده اليمنى منجل وفي اليسرى عصا. وجاء أن المشتري يمل بصورة رجل عليه ثياب جالس على عَاق وفي يده اليمنى صحيفة (شكل ١١). ووجدت عند غيرهم صورة للمريخ تمل رجل ويركب أسداً ويده اليمنى سيف وفي اليسرى رأس إنسان (شكل ١٢).

وقد استخدمت صور الكواكب على نطاق واسع في عمل الطلسم، من ذلك أن من حمل نقش الشمس على حجر البياقوت - لصورة أسد والطلام أسد وفيه الشمس والنحوس غائبة عنه - لم ينال به أحد، وسهلت عليه أموره (شكل ١٣). ومن نقوشها ما ذكره هرمس، وهو النقش على حجر (السماليدون) لصورة ذبابة، بساعة الشمس وطلامها، فإن من يمسك الحجر لا يضره للناس! وقد زعموا أن هذا الحجر ببلاد فارس (شكل ١٤). ومن نقوش الشمس أيضاً طلسم لطرده الحيات واللعابين، يمل بحية على ظهرها وحولها رموز سحرية، ويقال إن من رسم هذا على حجر وركبه في خاتم من ذهب ولسه فإنه يطرده لُعُبات واللعابين (شكل ١٥). ومن طلسم الشمس واحد يقال إنه لطرده الخنافس، ويكون يرسم خنفساء في فص عقيق في ساعة الشمس، وينقش فيه الرموز السحرية المبينة في (شكل ١٦).

ومما يرد في مصنفات السحر الشعبي من الطلسم على صورة الحيوان، وأحدهم قال إنه للزهرة (شكل ١٧)، ينقش في حجر ويميل بصورة حية وقرقها عقرب قد لدغها في رأسها. والنقش يكون بساعة الزهرة وشرفها، ومما يقال في ذلك إن ماسك هذا الحجر لا تسلمه حية<sup>(٦)</sup>. ومن نقوش عطارذ يذكر صاحب كتاب الطلسمات نقشاً على حجر لصورة صنفع يحيط به بعض الرموز السحرية (شكل ١٨)، ويقولون إن ماسك هذا الحجر لا يضره أحد ولا يتكلم عليه أحد بسوء، بل إنه يوصف بالخير في جميع أحواله! ولطارد طلسم آخر ينقش في حجر

الزمرد أو الدمنج الأخضر، على صورة حية أعلى رأسها هلال وكوكب، ويكن ذلك بساعة عطار ومطالمة (شكل ١٩)، وهم يدعون أن هذا الحجر يطرد الأفاعى والحيات. ويبدو أن شيوع استخدام الأشكال والزسوم الحيوانية في ممارسات السحر للشعبي كان يقابله ممارسات أخرى تتمثل في استخدام أجزاء من أجساد الحيوانات نورد جانباً منها على النحو التالي:

## أحجية وتمائم من جلد الحيوان

فقد انتشرت أنواع من الأحجية من جلد الحيوان، الأمر الذي يفسر الاعتقاد بانتقال الأثر الروحاني للحيوان إلى جلده، وهذه الأحجية ترتبط بما يعرف بالسحر المادي. والحجاب المخصص للحماية ظاهرة شائعة في البلدان العربية والإفريقية وغيرها، وقد نشر توماس عام ١٩٢٤ في دليل المتحف الإثنوغرافي الملحق بالجمعية الجغرافية بالقاهرة، مجموعة من الأحجية التي عثر عليها في الوجه القبلي والسودان وغيرها من الأقطار العربية، وقد أورد وصفاً لأربعين حجاباً أغلبها من الجلد الأحمر وبعضها من القماش. وعادة حمل أو تعليق الحجاب تنتشر في المناطق الريفية والشعبية في مصر، كما تنتشر في أرجاء المشرق والمغرب العربي والسودان. وكان للمغاربة شهرة خاصة حيث عرفوا بعمل أنواع منها.

ويصف **الطوبتي**<sup>(٧)</sup> بعض الأحجية التي تصنع من جلد بغل برزون؛ حيث يكتب عليه بعض الأقسام السحرية حول اسم الغريم، ثم يوضع سدال الحداد أو حجر الطاحونة أو جرن الدقاق، فيصاحب الغريم بألم شديد في الرأس!! وقد انتشرت الأحراز والأحجية السحرية لأغراض متنوعة، وكان بعضها يكتب على جلود الذئاب والغنم، إلا أن جلد الغزال كان الأكثر شيوعاً. وبعض الأحراز على هذا الجلد كانت لمن يبعثها زوجها ليعود إليها فيما لو حملت الحجاب على عضنها أو ساعدها<sup>(٨)</sup>. والشائع أن تعمل الصبية في شمال إفريقيا وجزيرة العرب أحجية ضد الحسد داخل أغلفة من الجلد مثثة الشكل تعلق على غطاء الرأس، ويكرر ما كانت مثل هذه الأحجية تعلق على الجواد والأغنام والأبقار. وقد ورد في سيرة سيف بن ذي يزن أن له رداءً من جلد الغزال، لا يستطيع مارد ولا شيطان ولا جان أن ينفذ منه.

وعلى ذكر الأحجية التي تكتب على جلد الغزال، نشير إلى الغزال الذي لم يقتل قط عند شعراء العصر الجاهلي، وكان بعض العرب قد جفوه صورة للشمس على الأرض، وأحاطوه بالتقديس. وقد روى ابن هشام في السيرة<sup>(٩)</sup> أن عبد المطلب

جد الرسول (ص)، وجد في بئر زمزم - عند إعادة حفريها - تمثالين ذهبيين لغزالين، بمعنى التقديس نفسه، ومنع الغزال مع الشمس والمرأة العارية - رمز الشمس - في محاريب الملوك في ذلك العصر<sup>(١٠)</sup>. وفي التراث الإنساني الأسطوري، هناك الغزالة التي ترضع طفلاً بشرياً حتى يسوى على سوقه ثم يعود إلى عالم البشر فينألق.

ومن الحيوانات التي يرتبط جلداه بمعتقدات شعبية: الأسد، ولأسد مكانة متميزة في أساطير العرب، وفي أمثالهم وأشعارهم. ومن معتقداتهم أن الجلوس على جلد الأسد يشفي من داء البواسير، كما يقضى على مرض القيرس. ومن المعروف أن العرب في الجاهلية كانوا يحافظون على وضع قطعة من هذا الجلد<sup>(١١)</sup> في صندوق الثياب حتى لا يقرىها الوس.

وتفضل الأم في قبيلة Chickasaw الهندية في أوكلاهوما، أن ينام أطفالها في جلد الفهد Panther، لينعموا بحماية الحيوان وقوته ودهائه، بينما تفضل الأم جلد الجاموس للذبات حتى يشأن رقيقات خجولات<sup>(١٢)</sup>. وعند قبائل الدوجان الإفريقية، تجلس الغزالة على جلد حيوان للغزل قتلها، نظراً لاعتقاد الدوجان في أساطيرهم التي تقول بأن الأسلاف سلخوا بعض حرارة الشمس وأغفروا داخل مفناخ الحداد. ويعتبر جلد الحيوان إشارة إلى جلد المنفاخ<sup>(١٣)</sup>. وفي السحر الشعبي، استخدمت الجلود المدبوجة للحيوانات على نطاق واسع، وقد امتلأت المصنفات السحرية<sup>(١٤)</sup> بوصفات كثيرة لاستخدام جلود حيوانات الضفادع والأسماك والحمام والصقور وغيرها، حيث يكتب عليها التلاسم والأوقاف والأقسام والعزائم.

وفي اللوبة، يروى عن استخدام جلد الفأر لتحقيق أغراض سحرية عجزوا عن تحقيقها بالوسائل المنطقية، فتقول المروية<sup>(١٥)</sup> أن دارية العجوز التي تزوج عليها زوجها، وتعتبر زوجاته أدوات متعة وخدومات لها، تجرأت عليها إحدى الزوجات وعاندتها، وفي اليوم التالي أحست بمغص حاد وكان إنساناً ينفخها كالبيانون، فصمتت تصرخ طالبة من زوجها تطليقها، فما أن رد زوجها كلمة الطلاق حتى زال الألم. وكانت دارية - كما تقول المروية - قد أتت بجلد فأرة وصنعت منها قربة، وظلت تنفخها مع تلاوة بعض الأقسام والعزائم السحرية، فيفتخ بطن الزوجة المتمردة عليها، حتى إذا ما تم الطلاق، توقفت دارية عن النفخ.

وفي الموروث الشعبي عند بعض الفرق الإسلامية، استخدم جلد الثور في كتابة المخطوط الشهير المعروف بـ



(شکل ۱)



(شکل ۱)



(شکل ۲)



(شکل ۳)



(شکل ۷)



(شکل ۶)



(شکل ۵)



(شکل ۱۰)



(شکل ۹)



(شکل ۸)

كتاب الجفر<sup>(١٦)</sup>، وهو مخطوط على جلد الجفر (وهو اللور الصغير) - ويرى أن هذا الكتاب كان لجعفر الصادق، وفيه علم ما سبق لأهل البيت على العموم، وبعض الأشخاص منهم على الخصوص، وقع ذلك لجعفر ونظاره من رجالانهم. ويبرر ذلك ابن خلدون بأنه جاء عن طريق الكرامة والكشف الذي يقع للخاصة من الأولياء.

## ممارسات سحرية بأجزاء الحيوان

ويتضمن الموروث الشعبي الكثير من الممارسات السحرية التي تستخدم فيها أجزاء متنوعة من الحيوان، وقد شاعت الممارسات القائمة على هذا المعتقد عند العرب قبل الإسلام، واستمرت بعده. فاعتقدوا بأن دهان للجسد بدهن الأسد يصل على فرار السباع، بينما الاعتقاد بمرارته لجلو البصر<sup>(١٧)</sup>. وأن تعليق نشارة ناب الفيل على الأبقار في أيام وبائهم، يعمل على إنقاذهم، وأن تبخير الزروع والشجر بعظم الفيل لا يقره دود، وإذا شربت المرأة الصافر نشارة العاج ثلاثة أيام حملت<sup>(١٨)</sup>. بينما تعلق قطعة من عظم الفيل على الشجرة لمنعها من الإنمار تلك السنة<sup>(١٩)</sup>.

وهم يقولون بأنه إذا علق جلد حمار على الصبي أبعد عنه الفزع، وأن المصروع إذا اتخذ خاتماً من حافر حمار، فإنه يشفي. وإذا ركب - من لدغته عقرب - حماراً، وجعل وجهه إلى ذنب الحمار، شفى الراكب<sup>(٢٠)</sup>. وللخوف من النظرة أو الخطفة كان يطلق على الصبي من ثلب أو من هرة<sup>(٢١)</sup> ونكر صاحب كتاب طب الركة<sup>(٢٢)</sup> أن العادة التي كانت متبعة لحماية الفرس في مصر أوائل هذا القرن، أن يعلق عليه ناب صبيح، بينما يعلق على الحمار ناب ذئب للغرض ذاته. وأما الأطفال فيحملون على أعضائهم قطعاً من عظام السمك أو أي جراح مع بعض الرذعات. وجاء في كتاب اللور الرياني في الطم الروحاني<sup>(٢٣)</sup> طريقة لشفاء المريض باستخدام ذيل خروف مع كتابة قسم معين وإطلاق بخور السم والصبر والحديث، ثم يدفن في قبر مهجور لا يزار. بينما يستعمل ذيل البغل للمباعدة بين الزوجين بصرف الرجل عن زوجته. أما قرن الباعز فيستخدم مع البخور وبعض العزائم السحرية مع الشمع الأصفر للفرص ذاته.

وكان من عادة العرب في الجاهلية تعليق كعب أرنب للحماية من العين الحاسدة، وذلك للاعتقاد بأن الجن يهرب منها لمكان حبسها، ومن عاداتهم أيضاً تعليق ذيل أرنب على المرأة لمنعها من الحمل ما دام عليها. وكانوا يعتقدون بأن

الاعتقاد بدم الأفعى يجلو البصر. وتذكر القزويني أن سلخ الأفعى إذا سحق بالتراب نفع من ظلمة البصر، وأن قلب الأفعى إذا جفف وشد على الإنسان فإنه يحميه من السحر<sup>(٢٤)</sup>.

ومن العادات الشعبية التي كانت منتشرة في مصر حتى أوائل هذا القرن، أكل قلب الذئب للاعتقاد بأنه يقوى الإنسان ويعينه على الجري، وكان لحم الغراب يؤكل بعد طهيه أولاً في شفاء الطفل المتأخر في النطق. وكان أهالي سيوة يعتقدون أن أكل لحم الكلب يشفي من الأمراض الخبيثة. وقد شاهدت تقليدًا مشابهًا عند بعض الفلبينيين.

## تقاليد وخرافات حول الإبل

ارتبطت بالإبل بعض المعتقدات والخرافات مما كان يقع في باب الطببيب العربي القديم<sup>(٢٥)</sup>، فكان يحرق وبر الإبل ويذر على الدم السائل للاعتقاد بأن ذلك يعمل على إيقافه، وكانت المرأة تتجمل بمخ ساق الجمل لظنها أن ذلك يقضى على المقم، وكان السكران يشرب بول الجمل طلباً للشفاء من ورم الكبد، وعند عرب فلسطين كان ينشر تقليد غسل الأطفال ببول الجمل للاعتقاد بأن ذلك يعمل على تقوية أعضائهم. وكانت تربط قرادة الجمل في كم العاتق أملاً في زوال عشقه، وإذا طالت علة المريض وظنوا أن به مساً من الجن، عملوا له جمالاً من طين وجعلوا فيها جوالق وملووها حنطة وشعيراً وتمراً، وجعلوا تلك الجمال إلى جهة الغرب وقت غروب الشمس، ويأثرون لبائهم، فإذا أقبل الصباح نظروا إلى جمال الطين، فإذا رأوا أنها على حالها قالوا: لم تقبل الهدية فزادوا فيها وإذا رأوها تساقطت قالوا: قبلت الهدية، واستحلوا بذلك على شفاء المريض.

ومن الإبل ما كان يقال له الوحشية أو الوحشية، وهي التي يعتقد بأن فحول إبل الجن ضريت فيها، فهناك خرافة تقول بأن عرب وبار نزلوا أرضاً للجن يقال لها الحوش، وأنسوا إليها، فنزلت حمايتهم حتى أن كل من كان يريد أرضهم حلت الجن في وجهه بالتراب، فإذا أراد الرجوع أضلته وربما قتلته، فلما قضى على وبار، لم يبق في أرضهم إلا مجموعة من الإبل ضريت فيها فحول للجن، فهي هذا الوحشية ومن ثم قال للشاعر يصف ناقته الخارقة السرعة والقرعة:

كانى على وحشية أو نعمة

لها نسب في الطير وهي ظليم<sup>(٢٦)</sup>





(شكل ٢١)



(شكل ١٢)

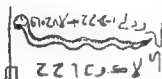


(شكل ١١)

ساحر أو طبيب القبيلة، مستكراً في جلد ورأس  
حيوان، من كهف الإخوة الثلاثة بفرنسا



(شكل ١٦)



(شكل ١٥)



(شكل ١٤)



(شكل ١٣)



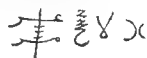
(شكل ١٩)



(شكل ١٨)



(شكل ١٧)



«دعوة الأسد الغضوب» وتنتهي الدعوة - مع قسم خاص بمصاحبة البخور الغضوب للدعوة - على صورة عروسة من الجلد الأحمر كتب عليها نصوص سريانية، حيث يطلق الشكل في سيبية من بوس فارسي، وتزعم الوصفة، أن للصورة تتحرك من أول المكان إلى آخره في طرف عين!! أما كلمات القسم فنذكر منها «أجب أيها الأسد كلامي ورسالي... أيها الأسد الغضوب، والليث الوثوب، الموكل بالشر والحق والفرق والطلاق وتلف الوجوه ولطم الخدود... ألوحا العجل الساعة، ؟

وبعض الطقوس تدعى أن الكائنات الغيبية تظهر تباعاً في صور حيوانية متعددة أثناء الطقس، حيث يظهر أسد عظيم.. ثم يذهب، ويظهر جنود من الهوام.. وتختفي، ثم يظهر جيش من الخيل والرماة الخضراء... إلخ. ومن الطقوس السحرية التي ترد في المصنف ذاته، ويذكر أنها تعمل على جذب النساء أو فتح الكتوز ومعرفة الأخبار، طقس يبدأ بعزيمة خاصة تكتب كل يوم ويظهر بها الطالب (أو الممارس) عدد الغروب.. وفي اليوم الأربعين يظهر خديم في صورة أسد، سرعان ما يتبدل ويصبح على صورة عبد أسود في يده حجر أحمر، فعن قبل هذا الحجر (على زعمهم) مع العزيمة المطلوبة يحضر للخدمة لقضاء الحاجة<sup>(٣٢)</sup>، ومن الممارسات السحرية<sup>(٣٣)</sup> ما يعتقد بأنه يظهر خلالها الخدام على العزيم بالرماح والسيوف وهم على صور الأسود واللعابين، ويذيقونه العذاب الأكبر! وفي موضع آخر من هذه المصنفات<sup>(٣٤)</sup>، جاء أن «صاحب للناقة الحمراء المصنعة بالثعابين» يظهر ويقوم بما يطلب منه... وهم يعنونون ممارستهم هذه بما يعرف بـ (الخدمات)، وهي طقوس لاستدعاء الروحانية للقيام بعمل ما. فهناك خدمة (ميمون أي نوح)، ويبدأ طقسها بالترريض - على زعمهم - ثم الدخول في الخلوة وعمل العزائم والأقسام.. فيأتي شخص يركب على أسد، وفي يده اليسرى ثعابين عظيم، وفي يده اليمنى سيف مسلون.. إلى آخر ذلك من الخرافات.

### الروحانية في صورة ثعابين

وتواصلنا مع (الخدمات) التي أوردنا لها جانباً في السطور السابقة، والتي ترتبط بطقوس سحرية خاصة، نذكر واحدة يقال لها «خضعة شمس القراميد بنت الملك الأبيض»<sup>(٣٥)</sup>، ويقول الموروث إنها جنية من بنات أحد الملوك السبعة، وتبدأ طقوس هذه الخدمة بالصوم لأيام معدودة، والخلوة، والإفطار على خبز الشعير وزيت المود... ثم يتلى القسم: «أقسمت بالقسم السرياني، على مليحة القد والمنظر، ذات الحسن

وإلى جانب الإبل الوحشية، نجد ما يقال لها الإبل الهريية التي نالت شهرة كبيرة؛ حيث زعم فيها من إبل الجن<sup>(٣٦)</sup>. وفي تفسير الأحلام إذا رأى الإنسان أنه ملك هجمة من الإبل في منامه، دل ذلك على ارتفاع منزلته في جماعته، وأنه يملك مالا طائلاً، ويُنال عقبي حسنة، وسلامة في دينه ومعرفته. والثاني نفسه إذا رأى أنه ملك راغبة أو ثائلة أو ثاغية<sup>(٣٧)</sup>. وكانت العرب القديمة يعتقدون أنه إذا وقعت عين البعير على كوكب سهيل يموت في ساعته، وكانوا يبحرون البحيرة ويسبون السائبة ويصلون الوصيلة ويحسون الحامي، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك بقوله: «ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة ولا وصيلة ولا حام»<sup>(٣٨)</sup>. وعن سعيد ابن المسيب قال: «البحيرة التي يمتع درها للطواغيت، فلا يحلبها أحد من الناس، السائبة التي كانوا يسيبونها لأهلهم فلا يحمل عليها شيء، والوصيلة الناقة البكر تبرك في أول نواج لها بأنثى، ثم تكني بعد بأنثى، وكانوا يسيبونها لطواغيتهم إن وصلت إحداها بأخرى ليس بينهما ذكر. والحام فحل الإبل يضرب الضراب المعداد، فإذا قضى ضرابه دعوة للطواغيت وأعفوه من الحمل، وسموه الحامي»<sup>(٣٩)</sup>.

وتروى للروايات ما يصيب القوم من عنت إذا هم عبثوا بالقدسية التي فرضها الكهان لهذه الإبل، ومن ثم ارتبطت بها ظاهرة التشاؤم، وأفرطوا في ذلك حتى أنهم كانوا يخشون نفرة الناقة وهم فوق ظهرها على أرض مقدسة، فإذا نفرت تحتهم نحروها. وقد يكون في جملة تشاؤم العرب من الغراب أنه كان يضرب بآبائهم، فهم ينكرون أنه إذا وجد دبرة في ظهر البعير أو فرحة في عنقه، سقط عليها ونقره وعقره حتى يبلغ دلائب الحق، وما يتصل بها من خرزات الصلب وفقار الظهر<sup>(٤٠)</sup>. ومن عاداتهم أنه إذا ضل رجل منهم في الغلاء، ألأخ ناقته، وقلب ثوبه وصفق بيده... وصاح في أذن الناقة: «الوفا الوفا، ألأخ النجا، للمجل العجل، الساعة الساعة، إلى إلي». والملاحظ أن هذا النداء يقوم به الممارس عادة عند استدعاء الجان أو الخدام (الروحانية)، نراه بصيغ متنوعة في الكثير من مصنفات السحر التي بين أيدينا اليوم. فكان الرجل يستنفر الناقة ويستغيث بها باعتبارها من الجان.

### الروحانية في صورة الأسد

ونصادف في الكثير من مصنفات السحر للشعبي وصفاً لكائنات غيبية (روحانية) يزعم أنها تظهر وتتشكل في صورة حيوانات مختلفة نذكر منها الأسد، حيث يدعى للممارس أنه يستعين بها لتحقيق أغراض يعجز عن تحقيقها بالوسائل المنطقية. فيذكر صاحب التحف الجوهري<sup>(٤١)</sup> دعوة يقال لها

والجمال، التي إذا أسبلت شعر دلالاتها ستر ذاتها، وإذا ابصمت خرج من فيها عمود كالنور... أقبلوا يا بنات ملوك الجن..، يقول الموروث إنه يظهر ثعبان عظيم ثم يذهب حيث تظهر بعد ذلك بنات الجان، ليسهن من حرير أحمر وياقوت، ثم يذهبن وتظهر امرأة بوضاء كاملة القد... إلى آخر هذا الوصف حيث يطلب منها الخدمة المرادة؟!)

ومن الخدمات واحدة<sup>(٣٧)</sup> أساسها الصوم وكتابة عزيمة في الكف، وفي اليوم السابع يظهر الخديم على صفة ثعبان، فإذا حضر يطلق البخور وهو الصندل وعك وشجرة مريم، وتقرأ العزيمة التي تقول في مطلعها: «أقبل يا برقان المغريت، ويا ميمون الأزرق...، فيشكل الثعبان على هيئة عبد أسود، فيطلب منه الخدمة المرادة، وهناك خدمة أخرى يقال لها خدمة (الأسود الزقاد)<sup>(٣٨)</sup>، يتحول فيها الثعبان إلى ذئب، والطقس المرتبط بها يقوم على أساس الكتابة بالسريانية على فتيلة خضراء، ثم ترقد الفتيلة بالزيت مع الخلوة وإطلاق البخور من الدد الأسود، حيث يظهر الخديم على صفة ثعبان كبير، ثم يذهب ليظهر في صورة ذئب، وهو عفريت. كما يقول الموروث. يكشف عن مساح الجن يقال له (الأسود الزقاد). وتقع مصنعات السحر بالعديد من الخدمات التي يظهر فيها الخديم على صور أخرى كالأفيال والأبقار والكلاب والطيور؟)

### الرسوم السحرية في كهوف ما قبل التاريخ

علينا الآن أن نبحث عن الإلهامات الأولى أو الجذور المعبدية التي حددت علاقة الإنسان بالحيوان منذ تواجدهما على البسيطة، تلك العلاقة الغامضة التي دفعت الإنسان الأول أن يرسم الحيوان في الكهوف المظلمة، والتي قد يرجع بعضها إلى ٣٥٠٠٠ عام قبل الميلاد، فقد عرف الإنسان منذ ذلك الوقت في رسومه كيف يستخدم النار ليقوم بأخدمة بعض أنواع المغرة الطبيعية، وغير من ألوانها وظلالها، كما توصل إلى درجات لونية من الأصفر والأحمر والأرجواني، وكان يعتمد على المنجنيز الطبيعي أو الفحم النباتي للحصول على اللون الأسود<sup>(٣٩)</sup> وجاءت رسومه مفعمة بالقدرة التشكيلية.

ففي هذا الزمن الغابر، مارس الإنسان أقدم أشكال السحر على الإطلاق، ذلك الذي ارتبط بالحصول على القوت، فكانت صورة الفريسة ممثلة - في عقله - للحيوان نفسه، ولهذا ظهرت الطقوس التي تعتمد على تقوية عزيمة الإنسان لحسم صراعه مع الطبيعة الغامضة، فبينما كان يرسم الحيوانات

رسماً دقيقاً وهي مطعونة بالسهم (شكل ٢٠) في الموانع القائلة، كان يجذب إظهار ملامح وجه الإنسان حتى لا تتعرف عليه الحيوانات، وبخاصة قرينة الفريسة، فجماعت رسوم الإنسان بطريقة مجردة. والعديد من هذه الرسوم السحرية ظهرت في أجزاء كثيرة من العالم.

ففي كهف التاميرا في شمال إسبانيا، الذي يرجع إلى الثقافة المجدلية Magdalenian Cultur (١٦٠٠٠ ق. م) - وهي ثقافة عرفت في أنحاء أوروبا - وجدت صور لحيوانات مطعونة بالسهم. وقد رأى (فريزر)، (ريخ) أن أمثال هذه الصور قصد بها أن تكون سحرية، تأتي بالحيوان في قبضة الإنسان، وبالتالي تأتي إلى معدته<sup>(٤٠)</sup>. وعلى جدران كهوف أخرى في مناطق نهر الجارون في جنوب فرنسا، وجدت أشكال لحيوانات مرسومة أو محفورة - بأسلوب طبيعي - للجاسوس البري والمأموت. وكانت رسوم هذه الحيوانات ترتبط دائماً برموز هندسية غامضة ترسم في بعض الأحيان على الحيوانات نفسها<sup>(٤١)</sup>. وفي كهف الأخوة الثلاثة Les Trois Freres بفرنسا، صورة لرجل متنكر في جلد رأس حيوان (شكل ٢١)، ربما كان هذا فناعاً تنكرياً يرتديه الإنسان في بعض الطقوس. وهذا الرجل يحتل مركزاً مهماً في الجدار ليلفت الأنظار إليه، والمرجح أنه ساحر أو طبيب الجماعة. ومن الصعب أن ننسحب رسم الساحر إلا في نطاق طقس سحري معين. وقد وجدت حراب نقش عليها أشكال الغزلان والمأموت وللوعول. ومن السهل أن نتعرف على الغرض من هذه الصور بأن تكون الحراب أقوى أثراً على الحيوان المرسوم عليها، وقد وجدت في (Font - de - Gaume) صورة تمثل ذكر الزينة وهو يقترب من أنثاه، بينما في (Tuc - d' - Audoubert) وجدت نماذج من الصلصال لذكر اليبوس يطارد أنثاه أيضاً<sup>(٤٢)</sup>، ومن المحتمل أن يكون ذلك بهدف الرغبة في وفرة الغذاء.

### طقوس سحرية حول رسم الحيوانات

من السهّل أن جماعات العصر الحجري القديم - وبخاصة في الثقافة السجلية - كانت تتجمع حول مداخل الكهوف، ثم تقوم بطقوس خاصة حول رسوم الحيوانات في أغوار الكهف المحيطة، أو باستخدام بعض التماثيل الممثلة للحيوان. وقد وجدت تماثيل مكسورة من عبيد... ربما كان هذا جزءاً من الطقوس التي كانت شائعة<sup>(٤٣)</sup>. ورقصات الخصب كانت معروفة لمضاعفة حيوانات الصيد، مثل الدب والخنزير البري والغزال، وهي رقصات مسجلة بأسلوب طبيعي.

من الواضح إذن أن الدافع من الرسوم الكهفية للحجوات ليس دافعاً جمالياً، فلم يقصد بها مجرد الفن للفن أو ما يعرف بالفن للفن، بل كان الهدف إطلاق تعريضة سحرية؛ ذلك لأن هذه الرسوم لم تكن بالقرب من مدخل الكهوف، ولكنها كانت (في أنحاء العالم) موجودة في مؤخرة الكهوف، بعيدة عن الضوء، يظهرها ضوء صناعي. فالصيد، والحصول على الحيوان، كان هو الشكل الأساسي للاقتصاد في تلك الفترة، والحيوان هو الفكرة المسيطرة على إنسان ذلك العصر. وقد عرض (هروبرت ونديت) (٤٤) رسماً لثور وحشي خطط شكله في طينة لينة، وتدرج الصياد بعد ذلك على توجيه الطلحات إلى المراضع الفائلة في هذا النموذج المجمع، حيث تبدو الطينة مليئة بالقطوب.

وفي إمكاننا أن نقول إن (رسوم الكهوف)، قامت على ثلاثة أنواع من الطقوس السحرية، الأول هو ما يصرّف به (السحر الوجداني) الذي يقوم على الاعتقاد بأن التشابه أو الترابط محلها المطابقة؛ فكان الساحر، تبعاً لهذا المعتقد، باستطاعته إحداث تأثير عن طريق المحاكاة استناداً إلى (قانون التشابه)، الذي يفترض أن الشيء يؤثر في شبيهه عن طريق الترابط المعنوي، ومن ثم ينتج تأثيراً مماثلاً عند التطبيق أو الممارسة (٤٥). فالرجل البدائي لا يفرق عنده بين شيء وصورته فهما شيء واحد. والحيوان الذي غرست في صورته السهام، قد تم قتله بالفعل وعملية صيده بعد ذلك هي مجرد إجراء شكلي (٤٦). وبهذا استطاع الإنسان في العصور الحجرية الحصول على صيده من الحيوانات، أو التظب على الوحشي منها عن طريق رسم صورها في الكهوف مطعونة بالسهام والحرايب.

والطقس السحري الثاني الذي يمكن استنباطه من الرسوم الكهفية هو (السحر الإحصائي)، ويسمى هذا الطقس إلى وفرة الغذاء بزيادة عدد الحيوانات ويؤكد ذلك رسوم الحيوان التي ظهرت في حالة حمل، أو تلك التي ظهرت بوفرة كبيرة على جدران الكهوف، وللغرض ذاته ظهرت رقصات للخصب التي سبق للتدريج عنها.

أما الطقس الثالث فكان يتم بالتمويه على الفريسة أو التلكر في جلدتها؛ حيث ظهر (الساحر الأعظم) في كهف الأخوة الثلاثة متفكر في جلد وراش حيوان، كما أشرنا.

### صور الحيوانات على قميص ابن النمرود

من القصص الطريفة، التي يفتخ بها الحصول على الحيوان عن طريق التأثير في صورة الحيوان ذاته، واحدة

ذكرها إخوان الصفا وخلائ الوفاء (٤٧) في رسائلهم، تقول القصة والحجة على رايها، كان عيصو بن إسحق صاحب صيد، وكان كلما خرج إلى الصيد خرج إليه ابن النمرود بن كتمان فيقول: صارعى على أنى إن غلبتك أخذت صيدك، وكان على ابن النمرود قميص آدم، خرج معه من الجنة، وكان فيه صور لكل شيء خلقه الله من الوحش والطيور ودواب البحر (وكان آدم إذا أراد صيداً وضع يده على صورته في القميص، فيبقى هذا الشيء حائراً وواقفاً أعمى حتى يجيء فيأخذه) فكان كلما صارعه أخذ ابن النمرود عيصو بن إسحق فضرِب به الأرض وأخذ صيده، فلما طال ذلك على عيصو شكاً إلى أبيه إسحق، فقال له إسحق: صف لي القميص، فرصفه عيصو، فلم يسحق أنه قميص آدم، وقال لابنه لن تغلبه ما دام عليه، فإذا جاءك يطلب المصارعة فقل له حتى تنزع القميص، فصارعه إذا فعل ذلك، فإنك تغلبه، فإذا غلبه فخذ القميص وعد. فلما قبل ابن النمرود ونزع القميص، ونزع عيصو ثيابه، لم تصارعه، ضرب عيصو به الأرض ثم أخذ القميص ومضى يمشي، ولم يلحق به ابن النمرود. فقال إسحق لابنه لن تغلبك ما دام عليه.

### طقوس سحرية للحيوان عند الجماعات المنعزلة

الكثير من الطقوس السحرية القديمة المرتبطة بالحيوان، نجد لها قرائن لا تزال تمارس عند الجماعات أو القبائل البدائية المنعزلة، والتي تشابه في ظروف معيشتها مع حياة الإنسان في العصور الحجرية القديمة، وتعتمد على قوتها على صيد الحيوان. فقبائل البوشمان بإفريقيا، وسكان استراليا الأصليون - وهم من القبائل البدائية المعاصرة - يصدون في الليلة السابقة للصيد إلى ممارسة بعض الطقوس الاحتفالية الراقصة، بقيادة ساحر أو حكيم القبيلة، ثم يرسمون على الرمال، أو على حائط صخري بالمغرة، صورة للحيوان المراد صيده، سواء أكان هذا الحيوان كنجار أو طي. ويجمع الصيادون حول هذه الصورة ويفرسون سهامهم أو حرايبهم فيها (٤٨). ويعتقد رجال هذه القبائل بأنه بدون ذلك الطقس لن يتمكنوا من الصيد في اليوم التالي.

وفي استراليا طقس سحري آخر للصيد، يقوم على صناعة بعض الدمى من القماش أو الحشائش، التي تمثل حيوانات خاصة، يقوم بعملها ساحر أو طبيب القبيلة ويعلقها في كوخه. ويبدأ الطقس بفرس سهم فيها، أو بإطلاق النار عليها. وبهذا المعتقد يتمكن القوم من السيطرة على الفريسة. ويمكن الحصول على النتيجة نفسها إذا استبدلت حركات طقسية بالصورة الرمزية (٤٩). والرقصات السحرية الواقعية

التي تحاكي الفريسية منتشرة بين الاستراليين الأصليين، والكثير من قبائل الهنود بأمريكا الشمالية.

وكان جلود بعض الحيوانات دلالة اجتماعية خاصة إلى جانب كونها وسيلة لإكساب صاحبها قوة خارقة، وتعباً للمعتقد، فإنها تعمل على إبعاد الأرواح الشريرة لاستمرار الأثر الروحاني على الجلد بعد زوال الحيوان، وهذا يحث - في اعتقادهم - امتزاج قوى الأرواح الحيوانية بقوى البشر<sup>(٥٠)</sup>. وبعض أنواع الجلود كانت تستخدم للتمويه على الفريسة للتمكن من الاقتراب منها. ففي بوليفيا كان صائد السمك من قبيلة ثلنغيت Thlingit يضع على رأسه غطاء يشبه رأس عجل للبحر، ثم يخفي نفسه بين الصخور ويصبح بصوت يشبه صوت للحيتان، فتأتيه عجول البحر، ومن ثم يتمكن من طمها بسنان رمحه<sup>(٥١)</sup>. وقد يكون ارتداء جلد الحيوان بهدف إكساب الصائد مظهراً مخيفاً يفرع الحيوان الذي يهاجمه.

### الحيوان بوصفه طوطماً

يرى بعض الكتاب أن نقوش الكهوف إشارة إلى فكرة الطوطمية Totemism التي سادت العالم القديم<sup>(٥٢)</sup>. والطوطمية - كنظرية - أسسها جون ماك لينان John Melan- nan في أواخر القرن التاسع عشر، فيقول إنها دور مر على كل القبائل البدائية شرقاً وغرباً، ولا يزال لها وجود عند القبائل البدائية المنعزلة. ويعد (تيلز) من أهم أصحاب الآراء في موضوع الطوطمية<sup>(٥٣)</sup>.

وفي النظام الطوطمي نجد أهمية خاصة للحيوان، والمصطلح يرجع إلى كلمة Otetomom وهي من لغة قبيلة تدعى أوجيبوا Ojibwa من قبائل الهنود الحمر، أطلقوا اسم طوطم على حيوانهم الخاص الذي يقدسونه، وعلى العشيرة التي تنسب، وعلى كل عضو في تلك العشيرة، وقد اشفق لانج J. Lang، وهو أحد علماء الأجانب، الكلمة المعروفة الآن بالطوطم Totem، ومنها جاء مصطلح الطوطمية.

وقد ظهرت هذه العقيدة في أرجاء كثيرة من العالم القديم، فإلى جانب سكان أمريكا الأصليين، وبخاصة هنود أمريكا الشمالية، نجدتها عند سكان استراليا الأصليين وعند الشعوب السامية في شمال إفريقيا ووسطها، وفي جزر الملايو وبولينزيا وأندونيسيا والفلبين والهند الصينية والهند، وأن لها أشباهاً ونظائر في كثير من ديانات العالم للتقدم وبخاصة ديانات اليونان والرومان. والطوطم غالباً ما يكون حيواناً، والقليل يكون نباتاً أو جماداً. وتكاد لا نجد حيواناً في الطبيعة

من الجمل (الجعران) المصري إلى الغنبل الهنودوسي، لم يكن في بلد ما موضع تقيديس، وربما باعتباره إلهاً. ففي مصر القديمة (في هيراكليون) كان (بابا) رباً للخصوبة يمثل في صورة قرد، بينما كان السمبود يمثل في صورة رجل برأس كبش ويعرف باسم (حريش)، وفي (هيليوبوليس) كان (أتوم) إله الشمس يرمز له بظفار (البدر)، والذي يقال له في الإغريقية (العلقاء) phoeax.

وتخيل المصريون القدماء المحيط السماوي في صورة (بقرة) هي حنحور، تغطي الهجوم بطنها التي تشكل السماء، وكانت مدينة دندرة (شمال الأقصر) مركزاً لعبادتها. وحنحور هي وجه السماء والبحر، وهي السيدة التي تظن نهاية للعالم، وهي أم لساتر المخلوقات. وكان (أوزيريس) يمثل في صورة (ابن أوى) ملتصباً على حامل، ويعرف باسم فاتح للطرق، أما حورس فكان يمثل في صورة (صقر)<sup>(٥٤)</sup>. وفي الموروثات الشعبية نرى تعليلاً للزلازل بأن (الثور) الذي يعمل الدنيا، ينقلها من أحد قرنيه إلى الآخر على سبيل المرواحة، وفكرة الثور تمتد جذورها إلى الكنعانيين حيث كان كبير الآلهة (El) يقب بالثور الكبير، وهو أبو الآلهة الكنعانية الساكن عند منابع الأنهار. الأمر بزيارة القناح في العقول (وهو نبات تنسب إليه قوى سحرية في اجتذاب القلوب)<sup>(٥٥)</sup>، إلى غير ذلك من الأمثلة التي لا تقع تحت حصر، وتدل على مكانة الحيوان عند الشعوب القديمة.

والطوطم هو الأب المقدس أو (الجد الأعلى) الذي تنتسب إليه القبيلة، فهم جميعاً من سلالة، وعلى حد تعبير دور كيم Dur Kheim إن ذلك الجد الأعلى قد خرج من الأرض كما يخرج النبات، ثم خلقت له أعضاء بشرية، ثم أخذ يمشى على قدميه وأصبح إنساناً ذنباً (على سبيل المثال)، فكل أفراد العشيرة قد انحدروا. في اعتقادهم - من ذئب حقيقي، وهم إذن أخوة للذئب الأخرى التي بقيت على حالها الهمجية، أي حالها الحيوانية الأصلية. فالعشيرة تعتقد أنها هي وفصيلتها للذئب من طبيعة واحدة، أي يتألف من أفرادها وأفراد هذه الفصيلة وحدة اجتماعية أو ما يشبه الأسرة الواحدة. وقد يعتقد بأن أفراد العشيرة انحدرت من زواج أب حيواني بأمن من بني الإنسان، أو العكس، فجاءت طبيعتهم مزججاً من الحيوان والإنسان<sup>(٥٦)</sup>.

ومرجع النسب عند أهل الطوطم (الأم)، بينما (الأبوة) غير معروفة عندهم، ويؤثر هذا المعتقد على عادات الزواج في القبيلة، فهو محظور بين أهل الطوطم الواحد، من حيث إنهم

## رموز الطوطم

ويرمز إلى الطوطم بعلامات أو إشارات خاصة، وما يتم الاصطلاح عليه من رموز فهو يدل على الطوطم، وعلى المشيرة وكل فرد من أفرادها. رمز الطوطم قد يكون صورة مجسمة أو مرسومة له، وقد يرمز إليه بأشكال هندسية أو خطوط تم الاصطلاح عليها، وقد يكون الرمز جزءاً من جسم الحيوان مثل جلده، وقد يتخذ الجلد كاملاً بعد دباغته وحشوه. وبعض القبائل تقوم برسم الحيوان على الملابس أو الدروع، وربما يوشم على أجسامهم، وقد يلبسون جلده أو يرتدون قناعاً في هيئته، ويحاكونه في مشيته وحركاته وأصواته.

وقد لاحظ كاتب هذا المقال أن كواخ المصريين في بداية عهد الأسرات للفرعونية كانت من البوص أو الفروع النباتية، وكانت تقرب في أشكالها من الهيئة الحيوانية (شكل ٢٢)، وكأنها وحوش منخضة. وهي ملاحظة ربما تشير إلى ارتباط ذلك بأسول قديمة تتصل بالطوطم أو عبادة الحيوان. وهذه الملاحظة مسطوح عليها كاتب المقال. وهي مبحث ربما لأفردنا له جانباً في مقال أو مقام آخر. على أننا يجب أن نشير إلى أن النظام الطوطمي يختلف عن عبادة الحيوان، ففي عبادة الحيوان، يعد الإنسان نفسه من طبيعة بشرية تختلف عن طبيعة محبوه، ويعتبر نفسه شيئاً حقيراً إذا قيس بالإله، على حين أن النظام الطوطمي يجعل الإنسان والطوطم من طبيعة واحدة أي أن العلاقة بينهما ليست عبادة إلهة، بل علاقة أقرباء.

## الرموز الحيوانية للعشائر في غانا

وفي غانا نرى صورة من النظام الطوطمي بين قبائل الآكان هناك، فلا يزال يوجد سبع عشائر تتخذ رموزها من الأشكال الحيوانية، وكل فرد من أفراد كل عشيرة يتميز عن أفراد العشائر الأخرى بالحيوان الذي تتخذه عشيرته رمزاً لها. وغالباً ما تصغر صور هذه الحيوانات على رأس عصا الرجل الذي يمثل القبيلة في البلاط الملكي، وهم رؤساء العشائر، وهذه المصنوعات تستعمل في احتفالات المشيرة. والقائمة التالية<sup>(٥٨)</sup> توضح اسم المشيرة والحيوان الذي يرمز لها، والشئ المرتبط بهذا الحيوان:

ويعتقد سكان جزر الملاير الحاليون بوجود كائنات غير بشرية يزعمون أنها تظهر في صورة تماسيح، تسيطر على مساحة الإنسان وريخته، وعلى وفرة محصول الأرز. وفي (بوريلو) بحثنا تشارلس هوز Charles Hose أن الإبانين

أخرة يجمعهم دم واحد، ويرجع أصلهم إلى (الجد الأعلى) وهو الطوطم. ويستخدم أفراد المشيرة اللون من طوطمهم في مناسبات كالمحروب، ويقوم الطوطم بحماية القبيلة والدفاع عنها، وتبعا للمعتقد فإن الطوطم يذخر أنباهه بقرب وقوع الأخطار التي قد يتعرضون لها، وذلك بعلامات وإشارات (على نحو ما سدرى في الزجر والطيرة) عند المرب في الجاهلية.

وتتخذ القبيلة من طوطمها رسماً لها ولقباً، ورمزاً بلقون حوله، وقد يكون الإعلان عن اسم الطوطم شيئاً غير لائق، ولهذا يكتي عنه خشية منه واحتراماً له. ويعد أنباء الطوطم طوطمهم في هيئته، ولهذا فهم يلبسون جلده أحياناً، أو يطقون جزءاً منه على أجسامهم ويوتهم. ويحرم صيد الطوطم أو إيذائه بأي شكل من الأشكال، أو أكل لحمه أو أي شيء من عناصره في أجوافهم (إلا في حالات خاصة)، ومن يخالف ذلك يعد فعله جرماً يؤدي به إلى الموت، أو إلى عذابه عذاباً أليماً. ويستثنى من ذلك حالات منها:

\* يمكن لأهل الطوطم أن يطعموا من طوطمهم في المناسبات الدينية على أنه طعام رباني مقدس، فهو بذلك يرمز إلى أكل الإنسان للآلة أكل تعديداً؛ لقبيلة (غالاً) في الحبشة نأكل السمكة التي تقدمها في احتفال ديني رصين، ويقول أبداها: «إننا نشعر بالروح تتحرك فيها إذ نحن نأكلها»<sup>(٥٩)</sup>.

\* ويباح أكل الطوطم في حالة الدفاع عن النفس، خاصة إذا كان الطوطم مغرماً أو مؤذياً بطبيعته.

\* إذا أشرف أنباء الطوطم على الهلاك، فيحق لهم أن يتناولوا من الطوطم ما يسد رمقهم فقط.

## الطوطم الفردي

وإلى جانب طوطم المشيرة، تتخذ أفراد بعض العشائر طوطماً فردياً، وهو غالباً ما يكون حيواناً، ويعتقد كل فرد في هذه المشيرة أنه مثلب بجميع صفات طوطمه الخاص، ولهذا فهو يحمل سماته، وقد يظن أنه مؤهل لأن يستحيل إلى حيوان من فصيلة طوطمه الخاص، وقد يعتقد أنه وطوطمه شيء واحد، أو أنهما صورتان لكائن واحد، وأن كل ما يصيب إحدى الصورتين من حوادث يسرى أثره على الصورة الأخرى. وطوطم كل فرد يقوم بحمايته والإيحاء إليه بما سيعرض له من أخطار، ويدله بإشارات خاصة على وسائل المقاومة والخلاص.

المغزى	الحيوان	المشيرة
المهارة - البراعة	الكلب	Aduana آدونا
المجد فى الأرض	الغراب	Asona آسونا
الكهولة - كبير السن	الأسر	Asakyiri آسكيري
القوة - التماسك	الفهد	Benetu بنيتو
المكر والتردد	للخفاش	Asine آسيلي
المهارة فى فحص الحدث أو التدقيق	الجاموسة	Koona كورونا
اختطاف الطيعة	الصفقر أو الببغاء	Ayoko أيوكو

غراب، بنى عقرب...)، ويعد (روبرتسن سمث) من أكثر المتحمسين لوجود الطوطمية عند العرب القدماء فى الجاهلية. ويرى أن فكرة العرب فى الجاهلية عن الجن هى تطوير فكرة الطوطم التى كانت فى عهد أقدم، ويميل إلى اعتبار ذلك نوعاً من الـ Animism<sup>(١١)</sup>، وقد أشار بوجوده عند العبرانيين فى عهودهم القديمة، كما كانت عند البابليين وغيرهم.

ويسارض المؤرخ المربى جورجى زيدان ما توصل إليه سميت<sup>(١٢)</sup>، وأوضح أسباب اعتراضه وذكر تفسيراً لوجود أسماء الحيوانات عند العرب، فيقول: إنه فى حالة البدو الخشنة، يختار الناس لأبنائهم ما يعجبون به، أو ما يخافونه من الأجسام الطبيعية، ولا سيما الحيوانات، على ما يتوسمونه فى المولود من القوة أو الشجاعة أو الدهاء أو الدعة أو الخوف، فيختارون له اسم حيوان فيه مثل هذه الطباع، فيسمون الرجل الشجاع بالأسد، والسرير الثوب بالدمر، ويسمون الفتاة اللطيفة بالفلزال أو العملة، وجرى على ذلك معظم الأمم القديمة فى كل أنحاء العالم.

وقد جاء فى التوراة لتقيب يعقوب لأولاده حين جمعهم فى أخريات أيامه، فعبر عن أوصاف بعضهم بأسماء الحيوانات، فسمى يهوذا شبل الأسد، ويساكر حماراً، ودان ثعباناً، ونفثالى أيلة، وبنيامين ذئباً... فكان التقيب بالحيوانات أمراً شائعاً عند الشعوب السامية، ومن بينهم العرب قبل

إبans، كلما أتوا أرضاً جديدة صنعوا شيئاً للتمساح فى حجمه الطبيعى، أو لكنين فى شكل تمساح، يوضع على علم فى حقل مخصص لزراعة الأرز، ثم يقدمون لهذا التمساح الطعام والكساء ودم القرابين من الطيور والخنزير، ويعتقدون أنهم إذا خطبوا وده بهذه الطريقة ياركه فى محصولهم، وأهلك جميع الحشرات التى تأكل أرزهم. وهذا للتمساح أو اللتين - فى معتقدهم - من قوى قربانتهن، وهو عادة من آبائهم، وفى مقدوره أن يسدى إليهم النعم بما له من قوى خارقة للطبيعة اكتسبها بعد موته. وجملة القول إن التمساح فى هذه البلاد رمز لجميع القوى الخفية التى تسيطر على أقدار البشر، حيث يعد التمساح القادر على منح الصحة والزمن والرءاء<sup>(١٣)</sup>. وقد ظلت هذه المعتقدات أكثر من خمسين قرناً فى بورينو.

### الطوطمية عند العرب (الرأى والرأى الآخر)

يذهب مجموعة من الباحثين إلى وجود النظام الطوطمى عند القبائل العربية فى عهدهم القديم، وقد اعتمدت بحوثهم على دراسة أسماء القبائل والعشائر العربية<sup>(١٤)</sup> التى ترتبط بصلة ما بالحيوان، وهى تتخذ من هذه الصلة دليلاً على وجود النظام الطوطمى عند العرب قبل الإسلام، من هذه الأسماء (بنى كلب، للتمر، الذئب، الفهد، الضبع، بكر، بنى ثور، بنى جحش، بنى منبجة، بنى جمل، بنى يربوع، قريش بنى

الإسلام، على أنهم ماروا عليه بعد الإسلام، فسموا حمزة عم النبي (ص) أسد الله أو أسد رسول الله، وكذلك على بن أبي طالب، وقد سماه مروان بالعمار لصبره.

وكانوا من ناحية أخرى يلقبون الحيوانات بأسماء الناس أو كنائهم، فالقيل كنيته أبو حجاج، والأسد أبو الحارث، وللذئب أبو جعدة، والذئب أبو رياح، والفخزير أبو قادم أو أبو عقبة، والذئب أبو الحصين، والكلب أبو خالد أو أبو ناصح، والغزال أبو الحسين، والجمال أبو صفوان أو أبو أيوب، والدور أبو حاتم، والفرس أبو طالب، والبرذون أبو مضاء، والبعث أبو السخار، والعمار أبو زياد<sup>(١٣)</sup>.

وسواء تصقت الفرضية القائلة بوجود النظام الطوطمي عند إنسان الجزيرة العربية قبل الإسلام - والقائمة بالاسدلال بأسماء الحيوانات التي اتخذت أسماء للقبائل والعشائر والبطون - أم لم تتحقق، فمن المؤكد وجود صلة قوية بالحيوان آنذاك، وقد ظهر ذلك في بعض أسماهم، فذكر العلامة الألوسي في تفسيره روح المعاني، في رواية عن بعضهم، أن بغوث كان على صورة أسد ويعرق كان على صورة فرس، بينما كان نمر على صورة النمر<sup>(١٤)</sup>.

وأخيراً، فقد أخذ الطوطم يتطور في صور علمانية، فكانت العمامة والسكة والحمل - في رمزية المعقيدة المسيحية إيان نشولها - بقايا تمجيد الطوطم<sup>(١٥)</sup>، بل إن الفخزير الوضع كان يوماً ما طوطماً لليهود السابقين للتاريخ، ثم أخذت الدول شعارتها وشاراتها من بعض الحيوانات كالأسود والنسور، ووضعها على أعلامها.

## الجن في صورة حيوان

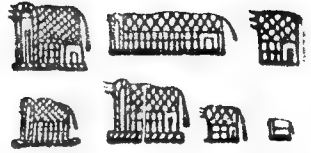
سبق أن أشرنا إلى قول (روبرتسن سمث)<sup>(١٦)</sup> بأن فكرة عرب للجاهلية عن الجن إنما هي تطوير لفكرة الطوطم الأقدم، ويبدو أن السبب في ذلك أن الجن تتشكل بأشكال مختلفة منها الأدمية ومنها الحيوانية ومنها المركبة، ففي الصور الأدمية ما جاء عند أهل الأخبار من أن إبليس ظهر لقرئش وهم في دار الندوة يتشاورون فيما يفترونه بالنبي (ص) من قتل أو حبس أو إخراج، فكانت صورته على هيئة شيخ نجدى<sup>(١٧)</sup>. ويتشكل الجن في الكثير من الصور الحيوانية<sup>(١٨)</sup> منها البهائم مثل النحمر والذئب والخنزير والإبل والبقر والغنم، ومنها السباع كالأسود والذئب والقط والكلاب، ومنها ما هو على صورة الهرام كالعنايات والعقارب، وعلى صورة الطيور له أجنحة يطير بها، وربما عبر عن هذا بأنه ربح طيار، وقد يجمع بين

نوعين أو أكثر من الصور (مركب) مثل خنزيره جناح<sup>(١٩)</sup>.

ومن الشواهد الباقية التي تؤكد صلة الإنسان بعالم الجن والحيوان، الاعتقاد السائد عند البعض بأن من الأطفال من يولدون (يس) إذا كانوا ذكوراً، أو (بسة) إذا كن إناثاً، كما أن بعضهم يولد (سحلاة)<sup>(٢٠)</sup>. ويضي هذا أن أرواحهم تظهر في مظهر إنساني أثناء النهار، أما في الليل فيقتصرون هيئة القط أو اللقطة أو السحلاة. وهم يزعمون أن (البسة) نوع من الحيوان يشبه اللقطة، ولكنه يتميز عنها بشخصيته المزدوجة، ويظن بأن الأطفال الذين يولدون بهذه الكيفية يحملون صفات الإنسان والحيوان، ويستمررون في هذا حتى سن البلوغ، حيث يفقون نهائياً على المظهر الإنساني. ولا يزال الكثير في البلاد العربية يعتقدون بأن القط الأسود هو نوع من الجن، وهناك قصص كثيرة يتضمنها الموروث الشعبي حول هذا الموضوع، فتحدثت رؤية القط الأسود - وبخاصة في الليل - بالشرم في فلسطين، للاعتقاد بأن له روحاً شريرة يجب الابتعاد عنها، وعدم النظر إليها، ولا يكون لحال كذلك نهاراً، فإنما ما قتل أحدهم قتلًا عمداً أو سهواً، يسارع إلى التفتع على يديه، وهما مكرتان سبع مرات، فذلك في ظنه يزيل الإثم الذي لحق به<sup>(٢١)</sup>. وقد يرجع هذا إلى الاعتقاد القديم عند العرب في الجاهلية، بوجود علاقة بين الإنسان والحيوان والجن، وكانت لهم معتقدات خاصة في مسخ الأطفال وتحويل الجن لهم بأولادهم من ذوى الماهات.

والجن عند الشعوب السامية لها شعر كثيف، ولذلك قد تتمثل الجن في صورة حيوانات مشعرة، وأقبل لها (سريم) في العبرانية. وكان البابليون والآشوريون يعتقدون أنهم عرضة لأذى الجن للزعرجين، فكانوا يعملون على معارذتها بإقامة أسود منحوتة في خارج القصور<sup>(٢٢)</sup>، (شكلي ٢٣، ٢٤)، ومن المحتمل أنه كان يخن تحت عتبات البيوت تماثيل صغيرة من الفخار لكلاب الحراسة للوقاية من الجن، ولا تزال مثل هذه المادة تمارس في أماكن كثيرة من الوطن العربي، خاصة عند البدء ببناء دار أو عند الانتقال إليها. وقد دُعيت إلى احتفال من هذا النوع عند إحدى قبائل البدو في منطقة مرسى مطروح. وفي ممارسات الزار<sup>(٢٣)</sup> في مصر، تطلب الشيخة تقديم أصحيات إرضاء للجن الذي يسيطر على روح المريضة، وتعدد الشيخة مواصفات الأصحية من طيور أو حيوانات لها علامات خاصة من غم أو ماعز، وأحياناً تكون الأصحية ذوراً أو جملاً.





(شكل ٢٢)

أعوام من الفروع النباتية (محتمل بعض وجهه  
الشمس)، كانت منتشرة في بداية عهد الأسرات  
الفرعونية، وهي تصان في هياكلها الأشكال  
الحيوانية، فتظهر وكأنها أفعال أو وحوش ضخمة.



(شكل ٢٠)

رسوم سحرية لحيوانات، ترجع إلى العصر الحجري  
المحدث، ويقصد بها إطلاق تعويذة للحصول على  
الفروسة عن طريق التأثير في صورتها. يلاحظ  
الاعتماد بالظهور المواضيع الثلاثة (عن هريت  
ولدت)



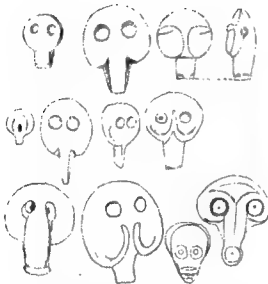
(شكل ٢٣)



(شكل ٢٤)

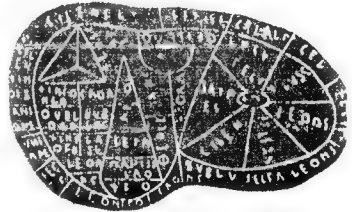
رأس أسد وكان يقام خارج القصور، للاعتقاد بأن  
ذلك يحمي من الأرواح الشريرة والشياطين

كلب حراسة من الفخار كان يدفن تحت عتبات  
بيوت البابليين والآشوريين



(شكل ٢٦)

شائم على هيئة رأس الثور، وجدت أعداد كبيرة  
منها في أيبديس (نقلا عن جون كابرنت)



(شكل ٢٥)

نموذج لكبد من البرونز سجل عليه أسماء  
معبودات آشورية قديمة كانت تستخدم في قراءة  
الطالع

## التنبؤ بالاستعانة بحركة الحيوان

ارتبط بالحيوان نوع من السحر عُرف بالزجر والطيرة، والزجر هو التفاوض أو التشاور بالطير، وأما الطيرة فهو التفاوض من أمر والتشاور من آخر<sup>(٧٩)</sup>، وهو يعنى التنبؤ بالمستقبل من خلال ملاحظة حركة الحيوان. وكان هذا النوع من التنبؤ معروفاً عند الكثيرين من الشعوب القديمة، عرفة الكلدانيون والسومريون والحيثيون واليونانيون والرومان، كما كان معروفاً عند العرب وغيرهم من الشعوب. وقد تحدث عنه ابن الأثير وذكره ابن خلدون في مقدمته، وقال هو: «ما يحدث من بعض الناس من التكلم بالغيب عند سماع طائر أو حيوان، فطيرته بالكهانة الناشئة عن صفاء الروح ربطاً كاملاً»<sup>(٨٠)</sup>. والطيور والشعاب والأرانب من الحيوانات التى استعان بها الزاجر، فكان الرجل يمد إلى واحد منها فيرميه بحصاة أو يصيح فيه، فإن ولاه فى طيراته ميامنة تفاعل، وإن ولاه مياسرة تشام منه وتطير به<sup>(٨١)</sup>. وربما لاحظ الزاجر حركة الحيوان أثناء ذبحه وهو يرتجف رجفة الموت. وقد توسع أهل الزجر فيه حتى شمل كل المخلوقات، فحركات الإبل والذئب وسكانتها كلها ذات دلالة تنبؤية. وتشير الأساطير القديمة إلى أن (رومولوس)<sup>(٨٢)</sup> زجر الطيور عندما أراد إرساء حجر الأساس لمدينة روما، فنبأته الطيور بأن الفأل حسن. ويذكر الطمء أن الأصل فى الطيرة هو زجر الطير، ثم صار للوحش<sup>(٨٣)</sup>. وقال أحد شعراء الجاهلية:

عرى الذئب فاستأنست للذئب إذا عرى

وصوت إنسان فكسدت أطير

ويروى أن أهل الجاهلية كانوا يقولون: «الطيرة فى المرأة والدار والذابة» وقد أبطل الرسول (ص) الطيرة، فكان يتفاهل ولا يتطير. وكانت العرب أعلم الناس بهذا العلم، وهو مدار أفعالهم وقانون حركاتهم وسكانتهم، وهم يقولون فى حركة الطير بعد الزجر إنها على أربعة أنواع: المسائح وهى التى تؤخذ جهة اليمين، والمهارج وهى تؤخذ جهة اليسار، والناطح، إذا استقبلهم الطير أو الوحش، والقعيد إذا جاءه من الخلف.

وهناك قصة تدخل فيها الطير عند بناء القاهرة على يد جرهر الصقل، فلما عزم على ذلك وضع قوائم خشبية على جهات المدينة، وربطت بينها حبال بها أجراس من نحاس، ووقف الفلكيون ينتظرون دخول الساعة الجديدة والطالع السعيد حتى يضمعون الأجراس، وتصادف بغراب وقع على الحبال فتحركت الأجراس، فطن البناؤون أنها الإشارة، فآلقوا ما

بأيديهم من الحجارة، فصاح الفلكيون: «لا لا القاهرة فى الطالع، وهم يطون المريع، واسمه عندهم القاهرة، فقضى الأمر».

وتلجأ قبائل الإيبان والكنيه Iban, Kenyahs فى جزيرة بورنيو Borneo<sup>(٨٤)</sup> إذا ما عزمت على السفر لتمدّد الصلح مع قبيلة أخرى؛ تلجأ إلى طيور مقدّمة وطويلة لتنبؤ مما عساها تشاهده من طيور سقر فى السماء، هل يواتيهم الحظ فى عملهم أو لا يواتيهم.

## التنبؤ بالاستعانة بأجزاء الحيوان

كان المصريون القدماء، كثيرهم من الشعوب القديمة مثل العبرانيين والكلدانيين والحيثيون، يقرأون الفأل فى أحشاء بعض الحيوانات، وقد وجدت فى آثار الحيثيين<sup>(٨٥)</sup> نماذج من الفخار على هيئة كبِد الحمل، وعليها تقاسم ونقوش تفسر طريقة قراءة الفأل فى كل جزء من أجزاء ذلك المصنوع، ووجدت نماذج لكبد الحمل أيضاً فى آثار البابليين مصنوعة من الفخار أو البرونز.

وكان كهنة الإغريق يغمسون أحشاء الذبائح، ويهزمون بالقلب والرتنين والمعدة والطحال والكليتين، وكانوا يسمون أعلى الكبد رأسه، ويصون فصله عن بقية الكبد ذخير سوه<sup>(٨٦)</sup>. ويعرف التنبؤ بالاستعانة بكبد الحيوان بالإنجليزية He-patscopy، والكلمة تتألف من بادئة Hepar ومعناها الكبد، ولاحقة Scopy وتعنى رؤية، والمعنى هو استنباط الغيب من دراسة أكباد الأصنام التى تقدم للآلهة. وكانت بعض الطقوس اليونانية القديمة تقضى بأن يقدم السائل بأشحية حيرانية قبل سؤال الهوائف، وكان لليونانيين شهرة بالتنجيم والتنبؤ عن طريق الهوائف، عرف منها هاتف أبولو بمدينة دلف، وهاتف زيوس بمدينة دودون، وكان لكل منهما كهانات هن بمثابة وسطاء بين السائل والهوائف، وكانت أحشاء تلك الأشحيات تفحص بعد نحرها لمعرفة الوقت للملائم لسؤال الهوائف. وأما إجابات الكاهنات على الأسئلة، فكانت مبهمه ورمزية<sup>(٨٧)</sup>. وقد صنع الأتروزيون القدما نماذج للأكباد من البرونز سجلوا عليها أسماء معبوداتهم (شكل ٢٥)، واستخدموها فى تعظيم قارئ الطالع. وفى بورنيو الحديثة<sup>(٨٨)</sup> انتشرت طريقة مشابهة للتي كانت عند البابليين والأتروزيين للقدما، وذلك بأن يفحصوا كبِد حيوان من حيوانات الغذاء، ثم يستدلوا من تركيب جسمه على ما يوقونه لأنفسهم من خير أو شر.

## خاتمة

استعرضنا صديقاً من الأشكال الحيوانية التي رافقت نصوص وممارسات السحر الشعبي، وكان بعض هذه الأشكال رسوماً تشكيفية استعانت بها المصنفات السحرية لبيان (الوصفات السحرية)، والتأكيد من هذه الرسوم ظهر مفعماً بالقدرة التشكيفية، وقد ذكرنا أن أصحابها يسمونها (طلسمات)، وهم يدعون أن علم الطلسمات يلحق الرعية بطبيعة الملوك، ويلحق الملوك بطبيعة الملانة<sup>(٩٦)</sup>!! بينما كان البعض الآخر من هذه الأشكال صورياً لفظية للممارس أثناء الطقس السحري. وقد رأينا أصحاب هذه المصنفات على كتم أسرار السحر، فهم يلغزون وصفاتهم، ويحرصون على عدم الإباحة به للكافة، وهم يقولون بأن الحكم يصل إلى معرفة شفراتهم وألفاظهم بظلمته وطول خبرته، ويبدو هذا التحذير في قولهم: «لو فعلنا ذلك لعظم ضرره، ويطل، بل أضرنا إليه حتى لا تقع الرسالة في يد غير مستحق، فبهلك الحرث والنسل، ويفسد السماء، وتهتك الحرم، فلذلك ألغزناه وأعجمناه...».

وبعد أن رصدنا جانباً من الظاهرة، كان علينا أن نبحت عن منابع في الثقافات المبكرة أو الجذور المعقدة القديمة التي نبئت فيها مثل هذه المعتقدات، والتي قد تكون شاركت في تكوين الصورة الأخيرة، فتعرضنا الرسوم السحرية في كهوف ما قبل التاريخ، والتي اعتبرت التعويذة الأولى حين استخدم الإنسان رسم الحيوان في السحر لأول مرة. وذكرنا بعض الطقوس السحرية التي كانت تقام حول رسوم الحيوانات اعتقاداً في تأثير ذلك عند صيدها والتخبط عليها. وقد ساعدنا في تفسير ذلك ما وجدناه من ممارسات مشابهة عند بعض الجماعات المعزلة التي تعتمد على صيد الحيوان. وتناولنا فكرة (الطولم) باعتباره شديد الصلة بالحيوان أكثر من غيره، وأمنا إلى الرموز الحيوانية للعشائر في غانا، وخصصنا جانباً لمرض بعض الصور الحيوانية للجن. وأخيراً تعرضنا لطرق التنبؤ بالنظر إلى حركة الحيوان أو أجزائه، مع ذكر أمثلة لتعاطف ودلايات من رؤوس حيوانية للبركة والفأل الحسن. وفي السختم نشير إلى وصايا بعض أصحاب المصنفات السحرية مما ورد في كتاب البوني<sup>(٩٧)</sup> عن الطلاسم للصورة في الأعمال السحرية، فقال ذو مقرط: «وأحسنا التصوير في الطلاسم للصورة في الأعمال، فيكون مناسباً للعمل المطلوب...»، وقال دمرغاش في منظومته: «واحكموا التصوير في الأعمال لتبلغوا المقصود والآمال». وقال صاحب المثلث: «البشر جامع لكل بشر، وللجن جامع لكل جن، والأملاك جامع لكل ملك، وللحيوان جامع لكل حيوان».

وفي الصين، عُرِفَت عظام الكهنة<sup>(٩٨)</sup> التي كان ينقل عليها كتابات تمثل نوسلات مرجحة إلى الأرواح لكي تنبئ عن حظ شخص ما في أمر حرب أو صيد، أو غلة الأرض أو حالة الجور... وكانت هذه العظام تعالج قبل استعمالها بالمسح أو الصقل. وكان تسخيرهم لأجزاء من سطوح هذه العظام المعدة للكتابة، يحدث بها شروخاً لها دلالتها عند كهنتهم.

ومن بين وسائل التلجيم التي عُرِفَت عند المصريين القدماء<sup>(٩٩)</sup> ربط ثلاث أو أربع قطع من عظام الحيوان بخيط، تُعلق معاً ثم تترك لتسقط على الأرض، ليلاحظ بعد ذلك الاتجاه الذي ترقد نحوه الوحدات، ويأخذ عليه يتم تفسير الموقف. وقد انتقل هذا التقليد إلى الرومان<sup>(١٠٠)</sup> عن طريق إلقاء عظام صغيرة على الأرض، ومن ثم تفسر أوضاعها التي تستقر عليها. وقد أشار ابن خلدون<sup>(١٠١)</sup> في مقدمته إلى استخدام العرب القدماء للعظام في التنبؤ.

## تأملات ودلايات سحرية حيوانية

منذ عصر ما قبل التاريخ في مصر، وعبر العصور التالية، انتشرت أنواع كثيرة من التماثيل من خامات متعددة منها العظم والعاج، وكانت على شكل الوعل وفرس البحر والسمكة، بوصفها كائنات مقدسة<sup>(١٠٢)</sup> (وعرفت السمكة المنحوتة من عظم الحيوان باعتبارها تيمية لمع الحصد في إيطاليا، وهي تعد في الوقت نفسه رمزاً للخصوبة)<sup>(١٠٣)</sup>، وكانت هناك تماثيل للتماسيح والضفادع والطيور والعقارب وأبناء آوى وغيرها، ولكن التيمية على هيئة رأس الثور (شكل ٢٦) تعد من أقدم التماثيل، وقد وجدت أعداد وفيرة منها في أبيدوس<sup>(١٠٤)</sup>، وكانت في معظمها تميل إلى الهيئة المسطحة، وكانت الرؤوس في شكل مكعب Mussle Form، ووجدت أنواع منها من العظم والعاج والقيق الأحمر Carnelian، وقد عرفت تماثيل رؤوس الثيران في إسبانيا مصنوعة من البرونز، بينما كانت في قبرص من الذهب. وفي بداية هذا القرن كانت حجاجم البقر تعلق على بعض المنازل في مالطة، كما كانت تعلق على أشجار الفاكهة في البندقية والجزائر، وذلك لإبطال أثر العين الحاسدة.

وكانت الدلايات وللتماثيل السحرية في عصر ما قبل الأسرات في مصر تُعلق من ثقب أو أخدود (حز)، حيث تربط بخيط وتعلق في وضع عكسي، ومن غير شك أن هذا الوضع هو الوضع الأمثل للمكين المرتدى من رؤية للدلاية أو التيمية في وضعها الطبيعي<sup>(١٠٥)</sup>.

## الإحالات

- ١ - يُعتمد بالأشكال التصفية، المصنوعات بأنواعها بما في ذلك الميوان والنبات والجماد.. كما يُعتمد بالأشكال الميوانية في هذا السبق، الميوانات والطيور والمشرات والراصف وما إلى ذلك من كانتات حية.
- ٢ - أحمد أمين: قاموس للعادات والتقاليد والمعالم المصرية، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣، ص ٢٧٨.
- ٣ - محمود نصار: غاية الحكم الميروني (٣٤٣ هـ)، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٦ - ٢٣، ص ٤٧ - ١٦٧.
- ٤ - المرجع نفسه، ص ٥١.
- ٥ - المرجع نفسه، ص ٥٥ - ٦٠.
- ٦ - المرجع نفسه، ص ٦٢ - ٦٧.
- ٧ - أحمد بن علي البرني: شمس المعارف الكبرى، المكتبة المصرية، القاهرة، (١٧٩١ هـ) ج ١، ص ١٢.
- ٨ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمصنفات المصرية، الألف كتاب (٤٤٨) مكتبة النهضة، القاهرة، ب ت، ص ٩٨.
- ٩ - ابن هشام: السيرة، ط صبيح، القاهرة، ص ٩٨.
- ١٠ - راجع التشكيل الذي يضمه لمرق في ديوانه، ٣٤.
- ١١ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمصنفات المصرية، ص ٧٠.
- ١٢ - جولياس .أ. ليس: أسل الأضواء، ط: سبعة طبع، الألف كتاب، ١٩٥٦، ص ٢٧٦.
- ١٣ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمصنفات المصرية، ص ٥٧.
- ١٤ - محمود نصار: التحف الميرونية في لأطام الروحانية، ج ١، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٠، ١١، ٤٩، ٩٨.
- ١٥ - إبراهيم شعراوي: الفخافة والأسطورة في بلاد النوبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٦٠.
- ١٦ - علم الجفر: علم يبحث فيه عن الحروف من حيث دلالاتها على أحداث العالم (انظر: التسميم الربط ج ١، ص ١٣١، ابن خلدون، السبعة، ص ٣٣٤).
- ١٧ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمصنفات المصرية، ص ٢٧.
- ١٨ - محمد بن ملكي: كتاب أنس الملا يوحى الفلا، مخطوط مطبوع، باريس، ١٨٨٠، ص ٤٨.
- ١٩ - كمال الدين القموني: حياة الميوان الكبرى، الطبعة الطامة الشرقية، القاهرة، (١٣١٥ هـ) ج ٧، ص ٣٠، ٣٩٦، ٣٩٧.
- ٢٠ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمصنفات المصرية، ص ١٩، ٢٠.
- ٢١ - محمود شكري الألويسي: بلوغ الأدب في أموال العرب، بغداد، ١٨٩٨، ج ٢، ص ٧١٩.
- ٢٢ - عبد الرحمن إسماعيل: ملب الركة، ط ١، الطبعة البهية، القاهرة، ١٣١٠ هـ، ص ٢٧، ٤٣، ٩٧، ٩٨.
- ٢٣ - عبد الفتاح الطرخي: الثور الزباني في العلم الروحاني، مكتبة القاهرة، ص ٢٧، ٤٣، ٩٨، ١٣٧.
- ٢٤ - نجاح هادي كبة: آثار من طوطمية الميوان عند العرب، التراث الشعبي، العدد ٧، بغداد، ١٩٧٧، ص ١٢٣.
- ٢٥ - جواد علي: الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨، ج ٢، ص ٨٦، ج ٦، ص ٧٨٦، ٧٨٧.
- ٢٦ - القموني: مرجع للنخب، الطبعة البهية، القاهرة، ١٣٤٦ هـ، ج ١، ص ٣١٩.
- ٢٧ - الزبدي: تاج الحروس في شرح القاموس، مصر، ١٣٠٦ - ١٣٠٧ هـ، ج ٣، ص ٢١١.
- ٢٨ - الهجمة: مئة من الأبل، الرابطة: اللقطة، لثقلته: طبع من النظم، الثانية: الشدا.
- ٢٩ - سورة القاندة، ١٠٣.
- ٣٠ - محمود شكري الألويسي: مرجع سابق، ج ٢، ص ٣٦.
- ٣١ - لجامحة: كتاب الميوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى الزباني العلمي، القاهرة، ١٣٥٧ هـ، ج ٣، ص ٤١٥، ٤٣٩.
- ٣٢ - محمود نصار: التحف الميرونية، ج ١، ص ١٣٤.
- ٣٣ - ابن الحاج التلمساني القفري: شمس الأنوار وكوز الأسرار الكبرى، ط ١، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١١٦، ٥٠.
- ٣٤ - عبد الفتاح الطرخي: إغاثة السطرم في كشف أسرار الطرم، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٧١.

- ٣٥ - ابن الحاج التلمساني: مرجع سابق، ص ١٠٠.
- ٣٦ - للمرجع نفسه، ص ١١٦.
- ٣٧ - للمرجع نفسه، ص ١١٧.
- ٣٨ - للمرجع نفسه، ص ١١٨، ١١٩.
- ٣٩ - أندريه أوربا جوران: فن حركات الكهوف، رسالة اليونسكو، أكتوبر ١٩٧٢، ص ٣٠ - ٣٩.
- ٤٠ - ول ديورانت: قصة الحضارة، ت: محمد زيدان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٦، ج ١، ص ١٦٦.
- ٤١ - جوليا. أ. ليس: مرجع سابق، ص ٢٧٦.
- ٤٢ - هارولد بيك وجون كلير: الأزمنة والأمكنة، ت: محمد السيد غلاب، القاهرة، ب، ص ٧٠.
- ٤٣ - المرجع نفسه، ص ٧٠ وما بعدها.
- ٤٤ - Herbert Wendt, A le Recherche d' Adam. paris, La Table Ronde, 1953, pl. 18.
- ٤٥ - فوزي المنفل: قوى السحر في الملكية للشعب، للجلد، العدد ١٠٥، القاهرة، سبتمبر ١٩٦٥، ص ٦٥ - ٧١.
- ٤٦ - جوليا. أ. ليس: مرجع سابق، ص ٣٣١.
- ٤٧ - رسائل إفران الصفا وخلان الرقا، دار صادر، بيروت، ب، ص ٤، م ٤، ص ٢٩١.
- ٤٨ - جوليا. أ. ليس: مرجع سابق، ص ٢٧٦، ٣٣١.
- ٤٩ - المرجع نفسه، ص ٣٤٠.
- ٥٠ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ١٣، ١٤.
- ٥١ - ول ديورانت، مرجع سابق، ج ١، ص ١٢.
- ٥٢ - هارولد بيك وجون كلير: مرجع سابق، ص ٧٥.
- ٥٣ - رالف لافون: شجرة الحضارة، ت: أحمد فخري، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٢٧٤.
- ٥٤ - علي عبد الواحد وافي: الطوطمية - أشهر الدنابات للبدائية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٣، ١٤. انظر أيضاً رندل كلاكل: الترمز والأسطورة في مصر القديمة ت: أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٣٣، ٣٤، ٨٥، ٨٦، ١٢٨، ١٩٥.
- ٥٥ - Chelida Brovard, Mythandond Reality in Old Testament, London, 1959, S. H. Hooke, Middle Eastern Mythology, London, 1963, p 8.
- انظر أيضاً، نسب وجة الطائفة: أرغريت، دار الطباعة والنشر ببيروت ١٩٦١، ص ٢٠٩ وما بعدها.
- ٥٦ - علي عبد الواحد وافي، مرجع سابق، ص ١٣ - ٣١.
- ٥٧ - ول ديورانت، مرجع سابق، ج ١، ص ١٠٨.
- ٥٨ - عبد المنعم شمس، كامل عبد المجيد: غانا - تقاليد وثقافات، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ب، ت.
- ٥٩ - إبيوت سمش: فكرة الإنسان عن خوارق الطبيعة، (في تاريخ العالم)، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٣٦٤ - ٣٨٠.
- ٦٠ - Robertson Smith, Kinship and Marriage in Early Arabia, pp. 120- 130, Religion of the Somites, 2nd, London, 1844, p 35.
- ٦١ - مذهب حيوية المادة، والاعتقاد بأن الروح أو النفس هي المبدأ المبرر للمنظم للكون.
- ٦٢ - جرجي زيدان: تاريخ للتقدم الإسلامي، مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩٣٩، ج ٣، ص ٢٤٠ - ٢٦٦.
- ٦٣ - المرجع نفسه، ص ٢٧٠.
- ٦٤ - أحمد تيمور: المماثل والصورة عند العرب في الجاهلية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٢، ص ٣١.
- ٦٥ - ول ديورانت، مرجع سابق، ج ١، ص ١٠٧، ١٠٨.
- ٦٦ - Robertson smith, Op cit, p. 128.
- ٦٧ - راجع الصورة للتدوير لابن هشام، ج ٢، ص ٨٩، وبها أمثلة كثيرة عن تشكل اللون في صورة إنسان.
- ٦٨ - مصطفى عاشور: عقد العرجان فيما ينطق بالجان، للإمام العلامة علي بن برهان الطيبي الشافعي، مكتبة ابن سينا، للقاهرة، ص ٣٨، ٣٩.
- ٦٩ - جلال الدين السيوطي: لقط العرجان في أحكام الجان، تحقيق: مصطفى عاشور، مكتبة للقرآن، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٨٧.
- ٧٠ - يقال لها عند عرب فلسطين (أم بريص)، ويعتقد الفلسطينيون أنه إذا ما ضرب السحلاة بكفه سبع مرات متتالية تكذب له جسده لأن أم بريص - كما يقول المروزي للشعبي - جمعت المصطب وساعدت على إيقاد النار التي أعدت لعرق سيدنا إبراهيم عليه السلام (انظر: فؤاد عباس: معتقدات فلسطينية في ذاكرة التروكيكولوج، التراث الشعبي، العدد ١، بغداد، ١٩٧٨، ص ١٦٨).

- ٧١ - المرجع نفسه، ص ١٦٧
- ٧٢ - كاميل طومسون: دولة بابل أيام حمورابي، في تاريخ العالم، م ١، ص ٥٢٤.
- ٧٣ - غاريق خورشيد: السوروث الشعبي، دار للشرق، القاهرة، ط ١، ١٩٩٧، ص ١١٣-١١٢.
- ٧٤ - المرجع نفسه، ص ٩٩.
- ٧٥ - المرجع نفسه، ص ٩٩، ١٠٠.
- ٧٦ - محمود شاكر الأتومي، مرجع سابق، ج ٢، ص ٧٦.
- ٧٧ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات المصرية، ص ١٣٦.
- ٧٨ - جواد علي: مرجع سابق، ج ٢، ص ٨٦، ج ٦، ص ٧٧٦، ٧٨٧.
- ٧٩ - إليوت سمث، مرجع سابق، م ١، ص ٣٦٤.
- ٨٠ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات المصرية، ص ١٤٤.
- ٨١ - ثروت عكاشة: مسخ الكائنات (مينا مور فزيس)، للشاعر أرفيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٣٤٣.
- ٨٢ - سعد الخادم: الغرز الشعبي والتقاليد اليونانية المرتبطة به، للفنون الشعبية، العدد ٦، مايو ١٩٦٨، ص ٩٦.
- ٨٣ - إليوت سمث، مرجع سابق، ص ٣٦٤.
- ٨٤ - ولتر فيرسرفس: أصول الحضارة الشرقية ت: رمزي يسي، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠، ص ١٨٣.
- ٨٥ - W.M.F. Petrie. The Making of Egypt, The sheldon press, London, 1939, p. 33.
- ٨٦ - سعد الخادم، الفن الشعبي والمعتقدات المصرية، ص ١٤٥.
- ٨٧ - ابن خلدون: المقدمة (٧٩٩ هـ)، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٣٣٤.
- ٨٨ - أنثين دريونون وچالك فاندنييه: مصر، مكتبة للنهضة، القاهرة، ب ت، ت: عباس بيومي، ص ٥٥ - ٥٨.
- ٨٩ - W.M.F. Petrie, Amulets, Constable & co. London, 1914, p 49.
- ٩٠ - jeon Capart, Primitive Art in Egypt, H. Grevel & co, 1905, pp.192-195
- ٩١ - Brunton, G. & Caton- Thompson: The Badarian Civilization and Predynastic Remains near Badari, British School of Archaeology in Egypt, 1928, p. 39.
- ٩٢ - رسائل إخوان الصفا، مرجع سابق، ج ٤، ص ٣٠٥.
- ٩٣ - أحمد بن علي البرني، مرجع سابق، ص ٤٨، ٥٣.

# خرافات الهاوسا

## وعاداتها

(١)

محمد عبد الواحد محمد

يمثل شعب الهاوسا غالبية سكان الولايات الشمالية النيجيرية، وجنوبى جمهورية النيجر، كما يوجد كثير منهم فى غانا الشمالية وداهومى، وقد هاجر كثير منهم إلى جمهورية السودان.

ويقال - وفقاً لما جاء فى أسطورة من أساطيرهم - إن أحد زعمائهم الأوائل جاء من منطقة الشرق الأوسط - وكان اسمه باهاتجيدا. كان الرجل أميراً، وكان يتصف بالشجاعة والجرأة، وحين وصل إلى منطقة داوراً، سمع بوجود شعبان يقطن فى بلاد الماء ويمنع الناس عن هذا الماء، فقتله باهاتجيدا وخلص الناس من شره، وكان أن تزوجته ملكة داوراً، وأنجبت منه سبعة أولاد، كانوا يحكم ولايات الشمال السبع. ويقال إن هذه الأسطورة تشير إلى احتمال وصول البربر إلى هذه المنطقة وامتزاجهم بأهلها منذ القرن الحادى عشر. ومن بين القبائل التى امتزجت بالهاوسا كذلك قبيلة الفولانى، لكن الهاوسا - رغم كل هذه العناصر الوافدة - حافظوا على ثقافتهم وأسابيلهم فى الحياة، كما حافظوا على لغتهم، التى تعد من أهم لغات غرب إفريقيا، وأوسعها انتشاراً، وهى تضم عدداً كبيراً من مفردات اللغة العربية، يصل إلى حوالى ٣٠ ٪ من مجموع مفرداتها. ولأهمية هذه اللغة أنشئ لها فى عام ١٩٩٢ كرسى بجامعة كمبودج، وكونت جمعية لدراساتها.

والهاوسا تراث غنى من الأدب الشفاهى، ولديهم ثروة من قصص الحبرائات والحكايات الخيالية، إلى جانب الأساطير المتنوعة، التى يفسر بعضها الأحداث التاريخية. ولقد بدأ الأدب المدون منذ مايزيد على مائتى عام باستخدام للحروف العربية. لكن الكتاب المحدثين يستخدمون الآن للحروف

الرومانية، وإن كانت الكتابات الدينية ما تزال تستخدم الحروف العربية. والحقيقة أن العربية كان لها تأثيرها الكبير على الهاوسا وآدابها، ويضخ ذلك بصورة واضحة فى الإنتاج الشعرى. (١)

## الحكايات الخرافية

يزخر تراث الهاوسا بعدد كبير من هذه الحكايات، والتي كانت موضع اهتمام الدارسين الإنجليز من أطلق عليهم المرحوم الدكتور على ثلث (المستشرقين). وما هو واحد من هؤلاء المستشرقين يقدم لنا من بين ما قدم سفرًا عن خرافات الهاوسا وعاداتهم.. أما ذلك المستشرق فهو أ.ج.ن. تريميزن A.J.N. Tremearne.

ويقسم الكتاب إلى ثلاثة أجزاء: يضم الجزء الأول دراسة عن الفن الشعبي لدى الهاوسا، وعن الحكايات الخرافية والناصر والماني التي تضمنتها هذه الحكايات.

أما الجزء الثاني فيضم مائة حكاية خرافية، وهي ما تعطينا هنا أساساً، وهي حكايات ترجمت من الهاوسا إلى الإنجليزية، مع إيراد الروايات المختلفة للحكايات والتي سمعت من مصادر أخرى.

ويضم الجزء الأخير ملاحظات وتطبيقات على الحكايات التي وردت بالجزء الثاني، وعلى العلاقات القبلية، ولحمة عن نوع من حفلات الرقص التي تشبه الزار.

وفي مقدمة تصديده، يشير الكاتب إلى وجود مرحلتين متميزتين في تاريخ الحياة الثقافية لشعب الهاوسا قبل الاحتلال الإنجليزي: مرحلة ما قبل الإسلام، ومرحلة ما بعد دخول الإسلام، ويؤكد أن فن الهاوسا الشعبي على الملوفات العالمية التي توجد بصورة أو بأخرى في تلك الثقافات الأخرى - كثافة الهند ودول اسكتلندا وأمريكا وإيرلندا وغيرها، وسوف نعرض لهذا عدد تناول وعرض الحكايات الخرافية.

كذلك تشير الدراسة إلى تأثير مجموعة أخرى من القصص الشعبية عند الهاوسا بالثقافة العربية، حيث يمكن بسهولة تتبع آثار كئيبة ودمية، وكتاب الأغاني للأصفيهاني، وقصص الأنبياء للشعابي، وغير ذلك من تراث عربي وإسلامي في هذه المجموعة.

ويعني المقدمة لتوضح أن الأدب الشعبي العربي كذلك لم يكن مصدرًا أقل أهمية مما سبق، لحكايات الهاوسا الشعبية؛ اعتمدت عليه كثيراً، كسيرة سيف بن ذي يزن وحكايات ألف ليلة وليلة. وتنتهي المقدمة بالتأكيد على أن المادة التي جمعت في هذا الكتاب ينبغي ألا تؤخذ على أنها مادة إفريقية كئيبة، ولعله يعنى بالإفريقية، هنا الزنجية؛ فالثقافة الإفريقية تتضمن جزءاً من تراث إسلامي عام، وتتضمن قدرًا من الأثلة التي تعين على تفسير وفهم طبيعة الوجود الإسلامي في إفريقيا.

## نماذج من بعض الحكايات

### ١ - كيف قتل أوتا دودو؟

(دودو هو غول أسطوري عملاق، يستطيع أن يزدرد أي عدد من الناس أو من الحيوانات. وقد يصور على هيئة تمساح أو ثعبان ماء، وله القدرة على التشكل في صورة إنسان أو حيوان أو غير ذلك، كما أن وصف حاسة شمه بالقوة يشير إلى صفته الحيوانية).

### ملخص الحكاية

أقبل دودو إلى المدينة يتحدى أن ينازله أحد من أهلها، لكنهم خافوا جميعاً، وحين أقبل الليل اختبأوا في أجران حبيهم جبناً وفزعاً. لكن شاباً سمياً اسمه أوتا (أوتا معناه شخص شديد المسألة) قبل التحدي، وكن له في مدخل بيت امرأة عجوز، ونهياً لذلك بالقاط سبح قطع من حجارة ومنهما في نار أشعلها لذلك، وحين جاء دودو إلى بيت العجوز وانحنى ليخجل، ألجم أوتا فمه.. حجراً، فابتلعه، ثم ارتد واقفاً، وأخذ يتحدى ثانية قائلاً: من هو نذ لي في هذه المدينة؟، ويطن أوتا أنه ذلك اللد، ويحاول دودو ولوج مدخل دار العجوز ليبلتهم أوتا، لكن أوتا يلجم فمه حجراً آخر، فلما ابتلعه ارتد وانتصب واقفاً يردد التحدي.. وتكرر العملية، حتى أفرغ أوتا حجارته السبعة في جوف دودو، فترقب دودو بباب العجوز ويظن واقفاً طوال الليل. وعند الفجر يخر قتيلاً، ويخرج أوتا ليقطع ذيله ويحفظ به.

وفي الصباح، وعندما خرجت النسوة من دورهن متجهات إلى الغدير، وشاهدن دودو قتيلاً، وضعن أيديهن على أفواههن وأطلقن صراخات إنذار (يو - يو).

وحين تلامي الخبر إلى مسامع الملك، أمر ضاربي الطبول بقرع طبولهن لجميع الناس، كما أمر جنده بالذهاب إلى حيث يوجد دودو للتأكد من أنه قتل، والبحث عن قاتله ليمنحه مكافأة على شجاعته. وأخبره يتم الطور على أوتا ويساق إلى الملك وصحه ذيل دودو بوصفه دليلاً على قتله إياه. فيمنحه الملك عشرة من عبيده، ويزوج ابنته ويقم له داراً بزواج فيها، ويعيش مع امرأته.

### أوجه الشبه بين أوتا وحاج

يرى تريميزن أن حكاية أوتا هذه شبيهة بحكاية جاك قاتل المعلاق، وهي حكاية من أصل شمالي، عرفت في إنجلترا منذ أزمنة بعيدة.



وعده به . فغضب النهر وأخذ ماؤه يرتفع ويفيض حتى اقترب من المدينة، وفزع الناس وأعطوا أن النهر سيدمر مدينتهم . وهرع الملك إلى النهر وخر ساجداً وقال له : « فلتصبر أيها النهر، فأبنتي لم تعد بعد مهياً للزواج، وعليك أن تنتظر بعض الوقت، وهنا انحسر الماء وهبط .

عاد الملك إلى قصره، وانتبه إلى زوجته الأولى وخاطبها قائلاً :

« يا كبيرة أولجى، هلا أعطيتني ابنتك لأهبها لسان النهر؟، فرضت فأنته إلى الزوجة الصغرى وقال لها : جئت إليك متوسلاً .. أعطيتني ابنتك شفاعة لله، فردت عليه وقالت «حسن جداً .. لمن أنتمى أنا وابنتي ؟؟.. أسألك ملك يدك؟ .. خذها وأعطاها إياهم، وأحضرت البنت، وجهزت بحبات الكولا والبقود، وأعز الزوج وأمر الملك عشرة من رجاله باصطحابها إلى النهر، وهناك طلبوا من البنت أن تسجد، ثم قالوا : « أنتم باسكان النهر .. تعلموا إلى العروس الجميلة التي جدنا بها، ثم مضوا عائدين إلى المدينة وقد تركوا البنت بجوار النهر، وما إن اختفا عن الأنظار حتى خرج سكان النهر من الماء، وأمسكوا بيد الفتاة وأدخلوها الماء، وذهبوا بها إلى قصر دودو ملك النهر، وبمضى الوقت أخذ أبناء سكان النهر يتعرفون عليها، ثم تعودوا على أن يلها معها بعد ذلك .

مضت الأيام وأنجبت الزوجة الصغرى لملك المدينة طفلة، وكبرت الطفلة وشبت عن الطوق، لكن أبناء الملك من زوجاته الأخريات أخذوا يسفرون منها ويقولون لها : « نحن نبغضك لأن أختك ألقى بها في النهر .. حين سألت أمها عن حقيقة هذا الأمر، قصت عليها الحكاية، فقالت البنت: «لعل الله يجمعنا سوياً» .

وفي يوم من الأيام ذهبت إلى السوق لتشتري شيئاً تأكله، فجلبت خبزة صغيرة من البقطين ( فرع العسل) وأتت بها إلى مئذنة المسجد، وغرستها في حفرة وقالت لها : « يا بنة اليتيم، أريد منك أن ترشديني إلى مكان أختي، وهكذا أخضع للهبته نصوص، وبدأت تزحف ممقدة خارج المدينة، وصارت تسلط وتسلط إلى أن وصلت إلى بيت الأخت، ثم تسقلت البيت، ثم أزهت وأثمرت، وفي اليوم التالي قالت البنت الصغيرة لأُمها : « إني ذاهبة أبحت عن أختي، فسألته: «أو تعرفين أين هي ؟». فأجابته الابنة « سأنتج هذه اليتيم، فهي سترشديني، وبينما كانت تتجه للذهاب قالت لها أمها: «حسن جداً، لصني، وإذا كنت قد تحملت فقدان الكبرى فإني على يقين من قدرتي على تحمل ضياعك أيها الصغرى ..»

وذاك ابن لفلح من كورنول، رزق قوة خارقة، وكان من أول أعماله الخلاص من عملاق جبل كورنول وذلك 'مقاطعة في حفرة حفرها في الأرض وغطاها بالأغصان والتراب. ثم تمكن بعد ذلك من إحراز مصطف يخفيه عن الأنظار حين يرتديه، وحذاء إين لبسه يجعله سريع الخطو بطريقة غير عادية، وسيف ذي قوة سحرية، وبهذه الأدوات تمكن جاك من القضاء على كل عاقلة بلده. (٧)

### حكاية أوتا وسندريلا

يحاول تيرميرن أن يربط كذلك بين هذه الحكاية وحكاية سندريلا، ذلك أنه قدم رواية أخرى لحكاية أوتا، بدلا منها مختلفة، لكنها تلتقي في النهاية بالرواية الأولى، وإن زاد عليها الرواة عنصرًا جديدًا، وهو أن أوتا حين قضى على دودو ترك حذاءه بجوار جلته ومضى . وأخذ الملك يبحث عن صاحب الحذاء، فدعا أهل المدينة وجعل كلًا منهم يجرب الحذاء دون جدوى، ثم يأتي رجل إلى الملك ويخبره أنه بقي شاب يدعى المرأة المجهولم يجرب الحذاء، واستدعاه، الملك وسط استنكار حاشيته، الذين رأوا أن دودو الذي عجز عن قتله أعنى الرجال، لا يمكن لفتي صغير أن يخطب عليه . لكن الملك رأى أن المحاولة لن تضرك، وحين يجرب أوتا الحذاء يدين أنه على مقاسه تمامًا .. فهو حذاءه الذي تركه من قبل بجوار جثة دودو . ومن هنا كان وجه التشبه بين حكاية أوتا وحكاية سندريلا .

### ٢ - الفتاة التي تزوجت ابن دودو

عاد رجل إلى مدينته بعد رحلة قام بها، وانتبه إلى الملك مباشرة وأبلغه أن الوثنيين يتأهبون لقتاله، وأنه لن يستطيع الوصول إليهم لوجود نهر يمتلئ من ذلك . وراح الملك إلى النهر ونادى : « أيها النهر .. دعني أسمع الذين هم في باطنك أني جئت راجياً أن يدعوني أعبر، حتى أتمكن من الوصول إلى الوثنيين ومحاربتهم . وارتفعت أصوات من الماء تسأل: «ماذا ستهبنا لو مضيت للحرب؟ .. فقال: « لو أني ذهبت ومحاربت ووجهني الله النصر وعدت لأزوج ابن ملك النهر من ابنتي التي هي من صلبى، فأعلنت الأصوات موافقتها وإنزاج الماء جانباً، وفتح له النهر مرآً يعبر منه . وبعد أن ذهب الملك إلى الوثنيين وحاربهم وانتصر عليهم وأسر عدداً كبيراً من عبيد مدينته، عاد وعبر النهر إلى مدينته، وهذا ارتد الماء وعاد إلى جريانه المعتاد .

مضت الأيام، وباع الملك العبيد الذين أسرمهم، لكنه لم يتصل بالنهر، ولم يقاتحه في موضوع الرعد الذي كان قد

وفى الحال، بَزَغَ منها طليع وعبيد وخيل، فرغمها العبيد وأركبوها حصاناً وحين وصلت إلى اللؤلؤ الآخر كسرت السلة اليسرى، وفى الحال خرج منها جمال وحمير وبغال وطيالون وعازفو نفير وأبواق، لقد ظهر منها كل ما يخطر بالبال، وهكذا انطلقت ثانية متجهة إلى موطنها لكنها بعثت بثلاثة رجال إلى أبيها وقالت لهم «أبلغوا الملك ألا يفرض حين سمع ضوضاء ضيوفها، وأنها ليست سوى ابنته التي كانت قد رحلت لدرى أختها، (٣) وأقبل الرسل إلى الملك وأبلغوه بالخبر، وحينما وصلت اصطف الجميع لاحتفائها. ثم ترجلت واتجهت إلى القصر.

حين عرفت الحكاية، قالت إحدى الأخوات: «وأنا أيضاً سأذهب لزيارة أختي، وغرست نبتة قطلين فى موضحة المسجد ونمت القطيئة، وزحفت إلى النهر، ودخلت الماء وتسقلت بيت الأخت، وحين خرجت الأخت من السزل قالت «يا أمها! لقد حصلت على قطيئة، فقال ابن دودو «عظيم، أبقيها لنفسك، ثم معنى يقول «يجب أن أخبرك بشئ، فى اليوم الذى تبوحون فيه باسمي لأحد سألك عنه، لن ترى وجهي ثانية».

ومن ناحية أخرى راحَت البنت الأخرى لأُهمها وقالت «سأخذ طريقى فى صباح الغد لأزور أختي»، فمحتها الإذن. وهكذا انطلقت فى صباح اليوم التالى، وحين وصلت إلى النهر، ألقت بنفسها فيه.

وخرجت أختها من بيتها والتقطتها وسألتها: «ومن أين أنت أيضاً؟». فأجابته «من بيت الملك»، فأخذتها أختها عندئذ داخل المنزل وأجلستها. وعندما نهض ابن ملك النهر ودنا من البيت، طلبت الزوجة من أختها أن تدعى، فرفضت البنت قائلة: «لن أفعل ذلك، تريدن منى أن أختبئ حتى لا أرى زوجك؟». وحين دخل الزوج إلى الكوخ ورأى زائدة جالسة، خرج ثانية دون أن يفهم بكلمة واحدة.

وفى الحال، قالت البنت لأختها إنها يجب أن تعود فى الغد، قالت الأخت: «حسن جداً، لكن عليك بالبقاء حتى يعود صاحب البيت ويودعك». وهكذا قالت الزوجة فى الصباح لزوجها إن أختها ستعود إلى بيتها، فقال: «حسن جداً، خذنها إلى مخزن القمح، ودعيها تأخذ سلتين صغيرتين، ونفذت الزوجة ما أمر به زوجها، لكن البنت قالت: «توجد هنا سلال كبيرة، ومع ذلك تطلبين منى أن أخذ سلتين صغيرتين!»، وكان أن أخذت واحدة من السلال الكبيرة، وأخرجت من مخزن القمح محتجة، ثم قال ابن دودو لزوجته: «ذهبى معها وصنعها على أول الطريق».

وهكذا، تنبعت البنت نبتة القططين، وظلت سائرة إلى أن وصلت إلى شاطئها النهر فقالت: «حقاً... أمها مكان أختي؟»، ثم أغصنت عبيدها وألقت بنفسها فى الماء. وفى هذه اللحظة سمعت أختها صوت ارتطامها بالماء، وحين خرجت، رأت أمامها كائناً بشرياً، فأخذتها بين ذراعيها، وحملتها إلى بيتها. وحين استدرت الصغيرة وعيها سألتها: «من أين أنت؟»، فأجابته الأخت: «إننى من بيت الملك». فسألته الصغيرة: «ومن أبوك؟»، فأجابته: «أبى فلان الغلابى». فقالت الصغيرة: «آه يا أختاه... لقد صرمت موضع سخيرة، وإعداد للناس أن يقولوا إنك هلكت فى النهر، وهذا سبب مجيئى إليك». ثم انخرطت الإختان فى البكاء.

عندئذ أقرب ابن دودو، وسمعتهما يأتى إليهما، فقالت الزوجة لأختها: «اجرى، واخبطي للآل برك زوجى». فذهبت البنت واخبطت تحت السرير الطينى، وما إن غلظتها أختها بقطعة من قماش حتى وصل ابن دودو ودخل الغرفة، وحبها زوجته ثم قال «إننى أشم رائحة إنسان فى بيتي، فردت الزوجة وقالت: «لا أجد هنا سوى». فقال: «كلا... إنه شخص غريب، فقام وأزاح قطعة القماش وأمسك بالبنت وقال لزوجته: «نحن إذن لدينا زائدة دون أن نتدبرنى، أتريدن إخفائها عني؟»، فقالت «أجل إنها أختي». وهكذا عاشوا معاً خمسة أيام، وصادقت البنت ابن دودو، وأخذت تلهمه.

وفى صباح يوم قالت: «يجب أن أترككم وأعود إلى البيت»، فقالت أختها: «حسن جداً، لكن عليك أن تنتظرى حتى يعود صاحب البيت لأخبره، وعندئذ تعودين إلى البيت». ولما عاد ابن دودو وعلم بالأمر وسألها: «استفادين فى الغد وفاء؟»، فقالت: «نعم يجب أن أمضى غداً خشيّة أن تفجع فى أمى».

فطلب من زوجته أن تأخذها فى الغد وتضعها داخل مخزن القمح كي تحصل على سلتين صغيرتين لكل منهما غطاء. وفعلت الزوجة ما أمره زوجها، وحين أخذت السلتين قالت لها «بلى نحياتى لكل أهل البيت»، ثم أخرجهما من الماء، وصحبتهما مسافة قصيرة ثم قالت لها أخيراً: «عندما تخرجين من تلك الغابة سترين أمامك تلاً مخفصاً، وحين تبسعين كثيراً ألقي إلى الأرض بالسلّة التى فى يمينك، وعندما تعبدين الغابة الأخرى وتصلين إلى تل آخر، اكسرى السلّة التى بيسارك، ثم عذرقا، وعادت الأخت الكبرى إلى زوجها فى الماء.

وهكذا مضت البنت فى طريقها إلى أن وصلت إلى اللؤلؤ الذى أشارت إليه أختها، فكسرت إحدى السلتين الصغيرتين

وهكذا وضعت الزوجة أختها على أول الطريق إلى بيتها وقالت لها، «انظري إلى ذلك الثل، حين تصلين هناك ارمي بهذه السلة». وارتدت الزوجة إلى الماء، بينما مضت البنت الأخرى في طريقها، لكنها كسرت السلة في الحال؛ فخرج منها حصان أعرج، وحمار وعبد، كل منهما أعمى، وكذلك عذرة عرجاء. وهكذا انطلقت البنت إلى بيتها شديدة الغضب.

### تعليق

يشير تريمير إلى أن استخدام نبات متسلق في هذه الحكاية يجعلها شبيهة بحكاية جاك وحبّة الفاصوليا، وهي حكاية للأطفال قائمة على أساس أسطورة واسعة الانتشار وجدت بين هنود أمريكا الشمالية وقبائل جنوب إفريقيا. وتقول الحكاية إن ابن امرأة أرملة قابض بقرة أمه بملء قبة من حبات الفاصوليا، وغضبته أمه لذلك وألقت بحبات الفاصوليا من النافذة. وفي صباح اليوم التالي، نما ساق لحبة من هذه الحبات واستطال حتى وصل إلى السحاب، فسلقه جاك، ولدهشته شاهد بلداً غريباً، وفيها دله جنية إلى بيت العملاق الذي قتل أباه. ويقوم جاك بسرقة دجاجة العملاق وكانت هذه الدجاجة تبيض ذهباً؛ كما سرق قيثارة كانت تعزف بمفردها، وأكياساً مليئة بالجوهر، لكن العملاق اكتشفه أخيراً؛ فتمتقبه فوق ساق الفاصوليا، لكن بمجرد أن وصل جاك إلى الأرض حتى قطع ساق الفاصوليا بفأس، فسقط العملاق ميتاً.<sup>(٤)</sup>

وإضافة إلى هذا، فإن الحكاية تتضمن بعض عناصر من حكاية ابنة يفتاح، وهي حكاية عبرية، وكان يفتاح قد خرج لمحاربة بني عمون، ونذر للرب قائلاً: «إن دفعت بني عمون ليدي، فالخارج الذي يخرج من أبواب بيتي للقائى عند رجوعي بالسلامة من عند بني عمون يكون للرب وأصعبه محرقة». ولتصير يفتاح، وحين عاد إلى بيته، إذا بابنته خارجة للقائه بدخوف ورفق، وهي وحيدة، ولم يكن له ابن ولا ابنة غيرها. وكان لما رآها أنه مزق ثيابه وقال: «آه ابنتي، قد أحزنني حزناً وصرت بين مكترى، لأنني فحمت فمي إلى للرب ولا يملكى الرجوع». ونفذ يفتاح نذره وضحى بابنته قريانا للرب<sup>(٥)</sup>.

كذلك يشير تريمير إلى أن الحكاية تذكرنا بقصة شق موسى عليه السلام للبحر الأحمر. وأن دور هذا شبيهة بالعملاق الذي يتشم رائحة دم الرجل الإنجليزي، فينبهه ويطارده.

ولكن ما تفسير هذا التشابه بين بعض حكايات الهاوسا وبين غيرها من الحكايات الأوروبية؟ .. هل هو وحدة المصدر الذي نادى به تيودور بنفي؟ أم «أن الظواهر الفولكلورية تنشأ في البنيات البدائية المتعددة والمفصلة تماماً بالطريقة نفسها وعلى الدوال نفسه، وإن اختلفت في الجزئيات والتفاصيل باختلاف البيئات نفسها، كما أشار إلى ذلك الأساذ فاروق خورشيد في كتابه للتراث الشعبي»<sup>(٦)</sup>.

إنه موضوع يحتاج إلى نظر الباحثين المختصين.

### الهوامش

١- راجع African Encyclopedia, Oxford University Press, 1974.

٢- راجع The Oxford Companion to English Literature, edited by sir Paul Harvey, 4 th ed., Oxford 1978.

٣- أرادت أن تلمن أباهما حتى لا يظن أن لثامين ليسوا سوى جود جيش جاء ليخرب مدينته، فيهر هارباً من المدينة.

٤- راجع The Oxford Companion to English Literature, edited by sir Paul Harvey, 4 th ed., Oxford, 1978.

٥- سفر القضاء، الإصحاح الحادي عشر، الآيات من ٢٩ إلى ٤٠.

٦- فاروق خورشيد، التراث الشعبي، دار للشرق، القاهرة، ١٩٩٢، صفحتا ٢٠، ٢١.

# التقييم الجمالى للنحت الأفريقى

د. عز الدين إسماعيل أحمد

تعبيراً جمالياً وناضجاً عن الكرامة الإفريقية، وإذا عن لنا أن نصف الجمال الإفريقى قطعاً، إذن، أن نتلف مع «اليرستين» فى قوله: «إن الجمال هو تفوق الأشكال المختلفة، أو على العكس هو تجسيد الأشكال المختلفة فى نموذج واحد..»

ومثل هذه العبارة لا تترك مجالاً للجدل حول مظاهر الجمال التى غالباً ما ترتبط بأنماط ثقافية معينة، وعلى هدى هذا الرأى الجمالى يمكننا تقييم الجمال على ضوء علاقاته الكلية بجميع مظاهر الطبيعة، وليس على ضوء المنعزل أو المحرف أو المبالغ فيه، وبهذا نحمل أنفسنا على تقبل هذا الفن بوصفه تجربة متكاملة..

والنحت الإفريقى يجب أن يرتبط بقيم جمالية - وهذه القيم ستدلى توضيحها فيما بعد - فإذا سلمنا منطقياً بهذه المقدمة التى تنادى بالفهم الجمالى للنحت الإفريقى إلا أننا يجب أن نحس ذلك تماماً.. إن تحديد معالم التجربة يتطلب منا القدرة على أن نحس إحساساً كاملاً بالموضوع الذى يثير اهتمامنا، وهنا يبدو واضحاً أننا ننزع فى اعتبارنا قدرة الإنسان على الرؤية وروبو للفعل عنده للمنبهات الحسية، كما يجب أن ننزع فى اعتبارنا، أيضاً، الصعوبة التى تنشأ من تصورنا لصورتين فى وقت واحد؛ فالصورة التى نتلقاها العين يفترض واقعيتها إلى حد كبير، أما الصورة التى يراها العقل عن طريق التخيل

بعد «ألبرت كومبسن بيرنز»، من مدينة موريوت بولاية بلسفانيا، من طليعة الذين أحسوا مبكراً بالنحت الإفريقى وبالتقييم الكامنة فى طبيعته.

ولقد تعرف بيرنز على «بول جاليوم» و«توماس مونرو» وشاركهم الحماس والاهتمام بهذا الاتجاه الفنى الجديد فى العالم، وبعد المجموعة التى يقتنيها بيرنز من أجل المجموعات الفنية الموجودة للنحت الإفريقى فى الولايات المتحدة، ويحتوى الجزء الأكبر منها على أعمال فنية من منطقة تمتد من السنغال حتى أنجولا، ومن إفريقيا الغربية حتى السودان والكونجو، البلجيكي، وتمثل هذه المجموعة المكونة من ١٢٥ قطعة فنية أعمال خمسين قبيلة مرتبة ترتيباً أبجدياً - ابتداءً من الأنانيز حتى اللورياس تمثيلاً صادقاً.

إننا لا نهدف من هذه الدراسة للقيام بعملية مسح لهذه المجموعة أو وضع بعض الفروض والتخمينات ثم إثباتها بلورة نتائجها فى فروع جمالية يمكن إدراكها وتمييزها لكى نسلم بالأفكار المدروسة حول أهمية الفن الإفريقى. إننا نعتقد اعتقاداً راسخاً أن معظم الدراسات السابقة عن النحت الإفريقى قد أغفلت بعض الحقائق الجمالية، كالمرونة، التى أصبحت اليوم أكثر وضوحاً عن ذى قبل. وإذا أردنا أن نحدد موضوعنا تحديداً واضحاً فإننا نقول: إن النحت الإفريقى هو فن يعبر

فمن المحتم أن تكون يملأى عن الواقع، وهي تتأثر بوضوح الوصف من ناحية، وبما تخلفه دائماً على الأشياء اللا مرئية من أوصاف مخالفة. ونحن لا نستطيع أن نطابق أبداً بين هاتين الصورتين، وحتى لو أمكننا ذلك فعالياً ما نفقد علينا السمع في انحراف الصورة.. وهذا التناقض في الصور ينبغي تصفيته لو أردنا الرؤية بلا تحيز لشكل الغريب أو المختلف أو الجديد، فإذا كنا نميل إلى التأثير بالشكل المثالي للجسم البشرى كما في نماذج النحت الإفريقى - فإن عين الخيال سرعان ما ستعمل على أن تفرض هذه الصورة على العين المجردة، ونحس حينئذ أننا أكثر ارتباطاً بالصورة النموذجية المألوفة لأنساننا، وأقل ارتباطاً بحقيقة الشيء الشكلية.. وحينئذ يكون الشيء الجديد محرماً وغير مرغوب فيه.

لقد ساهم النحت الإفريقى بعراعه الذى انبثقت من طبيعته وقيمته الفنية أكثر من أية حركة ثقافية أخرى في القرن الماضى في خلخلة القواعد القديمة لعالم الفن. وسوف نجد أنفسنا مندفعين إلى تقدير النحت الإفريقى في غرب إفريقيا تقديراً واعياً إذا تصدروا من فكرة التبحر والسخرية التى تأثرت بها نظرتنا السابقة.. ولكن من أين ينبع هذا الإدراك الراعى؟

علماً «جون دبوى» أن هذا الشعور يولد عندنا حينما ندفعنا التلق من أجل تقييم الأشياء إلى الشعور والحاجة إلى الوعى، ويحدث الاستلاء من الامتزاج والتناسق للتناصرس التى تكون نمطاً من الوعى تكمن أهميته في التقدير المناسب لموضوعنا..

وحيثما عرضت مجموعة «بيرنز» لأول مرة على رأى العام اجتاحنا كلاً من ألمانيا وفرنسا حمى الحماس لهذا الفن الحديث الاكتشاف، أما أمريكا فقد جاء حماسها متأخراً بعض الشيء عن أوروبا.. لقد نظر الناس إلى الفن الإفريقى، الذى كان مزجاً من الأقمعة ذات الأشكال المختلفة والتماثيل النصفية الكاملة، لفترة من الزمان بوصفه مادة لا تصلح إلا لمشاهد الأنثروبولوجيا أو لهواة التجديد في مناجر التحف المزيفة..

وعلى الرغم من أن المحلات ذات الشهرة قد تكتأت في افتتاح هذا الفن القريب، إلا أن السد لم يكن كافياً إذ لم يكن فى الإمكان طلب المزيد من إفريقيا. وفي هذه الأثناء كان «بول جاليوم» فى فرنسا، ومن قبله «ليو فروينجوس» فى ألمانيا، طالبان بمزيد من الفهم الواضح لفن الشعوب الإفريقية، ثم أصبح واضحاً أن هذا الإنتاج الفنى الجديد ينبغي له أن يقدر من وجهة نظر منصفة على الأقل..

ولقد أثار هذا الجانب المميز بين التراث الثقافى فى القبايل شبه المهولة فى وسط غرب إفريقيا عاصفة من الاهتمام فى الأوساط الثقافية فى العالم الغربى..

أما الفن هناك الذى عصفه الجوع والشوق إلى أفكار جديدة طازجة فقد تغذى منه وارثوى، وقد كان الفنانين فى أوروبا منذ عصر النهضة الأوروبية حتى عصر التاترين فى القرن التاسع عشر يستلهمون روح الغرب فى خلق الأعمال الفنية العظيمة، ابتداءً من «مايكال أنجلو» و«سلاين» حتى «رودين»، ثم أصبح واضحاً، فيما بعد ذلك، كما لو أن كل الأفكار الجديدة قد استهلكت ونضبت، وربما ساد الاعتقاد بأن أوروبا تمانى أزمة من أزمات السقوط والانهار.. وأصبحت الحياة تترشح تحت وطأة التقاليد الجامدة، حتى أن الفنانين الموهوبين لم يستطيعوا أن يكونوا أكثر من فنانين مدرسين..

ولطالما أعلن علماء الأنثروبولوجيا أن هناك حضارة عريقة وحياة غنية مطمورة بين أطلال هذه الإمبراطوريات المندثرة فى التراب.. إلا أن النحت الإفريقى قبل أن يكشف النطاء عنه لم يكن يثير أى نوع من أنواع الاهتمام، حتى أن الفنانين لم يستمعوا ويصدقوا لما يقوله الأنثروبولوجيون، ثم أصبحت إفريقيا فجأة المصدر الذى يغترف الفنانين منه الإلهام.. وكان على كل من يبحث عن أصالة الفطرة أن يتجه إليها.

وتضم مجموعة «بيرنز» أشكالاً نادرة ونماذج من أعمال قبائل الجابون، وموينجو والباشنجو والبالو، والسيناغو ومن السودان الفرنسى والكونجوز.. ولا يمكن مقارنة هذه المجموعة بأية مجموعة أخرى فى أى مكان بوصفه فناً صامتاً، ولكنه ملئ بالحركات والرموز. باعتباره فناً كاملاً. ونظرة واحدة تجعلنا نلاحظ تفوق كبير من الفنانين الإفريقيين فى تحقيق أهدافهم بوسائل بسيطة كالمساحات القليلة المكونة من عدة أجزاء أنجزت بإحساس تام بالتوازن فى النحت. وهذا وهناك يتناثر تعبير جمالى مثله فى الرسوم، وبعض تفاصيل موحية وشىء من التطويل المذهل، والأوضاع القريبة، والتحكم التام فى الحركات؛ كل ذلك يبدو من خلال العلاقة الدقيقة بين القوالب المشابهة بحيث يدخل للمرء أن هناك شيئاً أكثر من مجرد المهارة الفنية تنبض فى هذا الفن.

وينقسم النحت الزنجرى فى إفريقيا الغربية إلى:

١ - الأشكال المطولة والأكثر رقة.

٢ - الأشكال التذكارية المعقدة والأكثر صلابة.

وكلا للنموذجين ينفذ بالطريقة نفسها؛ فالفنان يجلس على مقعد منخفض واضحاً أمامه كتلة الخشب التى يستخدمها فى تجسيم الشكل الذى يريده، وهو يقيسها فى الوضع الذى

للرأة والرجل جالس يحيط به جو ملكى، أما الأجسام التى تشبه أنثويتين رقيعتين فقد أمسكتا ببعضهما بواسطة أيدي وأرجل كالتأنيب أيضاً.

هذا بينما تشبه العيون ماسات لها انعكاس على السرة والصدر.. والوجه ذو أنف طويل كوجوه التماثيل المصرية القديمة، وهو مرتفع بمظمة ملكية على أكخاف عليها نير كالذى يوضع على كتف الثيران.. والفنان لا ينظر دائماً إلى الكتل والأحجام نظرة النحاتين؛ ولكنه يرى المساحات المفرغة بعين خيالية قبل أن يتحطا بما يملأه عليه الواقع.

كذلك نرى ونلاحظ أن تصويره للأشياء وإحساسه بها غالباً ما يسبق عملية اللحظ ذاتها، وهو لذلك يقوم بحفر لخطوط الضوء أكثر من نحت كتل من الخشب، وقد وجد له قبيلة البانالالا، فى الكونغو نموذجاً منحوتاً لرجل، وهو موجود الآن فى متحف للجامعة بمدينة فيلادلفيا، وهو يمثل صخوراً ما إن نراه حتى نتذكر هذه الأبيات من قصيدة ت. س. إليوت التى يقول فيها:

نحن الرجال الجوف.. شكل بلا مضمون

ظل بلا لون.. قوة مشلولة

وإيماء بلا حركة

قوة مشلولة.. إنه أبلغ وصف يعبر عن شكل ينقصه الكمال الذى يتمثل فى ضخامة معظم أشكال النحت الإفريقى؛ فهر من هذه الناحية النقيض العام لها وهذا ما يثير اهتمامنا الكبير به، ومن خلال سلاسل وخطوط كالخيوط قد حفرنا جيداً على الخشبة، ونطلع إليها المخلوق العنكبوتى الذى يشبه بصورته رجلاً طاعناً فى السن، فالتجاعيد بصورة ملامسة لا تنتهى وهى تتبلور وتجد نفسها فى شكل رأس ووجه وأصابع كثيرة ومتعددة وشبهية بالخطوط العربية المنحوتة على مغزل قديم، ثم على السيقان، ثم بصورة واضحة على أقدام عضروفية وهذا التنكيك تأكيد للنظرة الواعية التى يرى بها الفنان المساحات التى تتخلل العمل الفنى. وهذا الشكل يبدى أن يقوم على أساس مناطق الضوء والمساحات المفرغة التى تتخللها، لا على أساس أن له ملامح وعضلات لا تشبه بحال من الأحوال جسم إنسان سليم قوى البنيان.. إنه حقاً:

شكل بلا مضمون، إيماء بلا حركة.

أما الشكل الرابع وهو لمقعدتين من الخشب من أعمال قبيلة «الايو» فى نيجيريا، وهو معروض أيضاً، فى متحف للجامعة بفيلادلفيا، فإنه خلاصة تقويمنا لعملية استخدام المساحات

بريحه ممسكاً بها بيديه وقدميه؛ فبدت ككتلة الخشب بينما تقوم الأخرى بالتقطيع بواسطة سكين حادة جداً، وتبدو المهارة والمهوية الطبيعية فى الخطوات الأولية، وأحياناً يستعمل للفنان أزمياً حاداً وقلامه لى بأخذ الشكل المنحوت الخطوات التالية، وبعد ذلك يقوم الفنان باستخدام القادوم، وآلة تشبه الفأس ذات حافة حادة جداً.. ويبدو أن السرعة الفائقة شيء ملازم لعمله..

ويفضل البعض أن يترك القادوم واضحة على سطح الشيء المنحوت، كما هو الحال عند فناني قبيلة «اليامبول» الذين يعيشون فى لومالى جنوب سنغلى فيل فى الكونغو..

أما الآخرون الذين يتمسكون بتقاليدهم الخاصة فإنهم يفضلون صقل أعمالهم بصورة توحى بالفناني والحب للعمل.. العمل الفنى؛ ولهذا ظهر إلى الوجود النحت الإفريقى على الخشب، ويوجد مثال مصمم لامرأة فى نصف الحجم الطبىعى الإنسانى، من السودان، وهو غاية فى الروعة، ويبلغ على وجه التقريب أربعين بوصة طولاً، و٥٠ بوصة عرضاً، وهو مصنوع من كتلة صماء، من خشب الموجهة على ما يبدو، وربما بلغ وزنه ٧٥ رطلاً. والمثال لامرأة جالسة وهى تحمل على رأسها إناء ليكمل شكل الرأس ذاتها عن طريق خطوطه المنكسية شبه المخروطية، أما الوجه كله فهو كمثرى الاستدارة، وهو مقسم طولاً إلى منطقتين تشمل كل منهما واحداً من الخدين، وكل منطقة تكرر لشكل الوجه للمكثرى كله، أما الأذنان فمقتطعتان ملتصبتان خارج محيط الوجه بزوايا حادة؛ فكانما تخفف من تأثير شكل الوجه والترفق البيضاوى، أما الصدر والسررة والركبتان فإنهم بمثابة جزء من ضربات إيقاعية مسموعة تنحدر من أسفل الذقن إلى الركبتين مكونة منطقة سداسية الشكل، تشبه كرة من حديد.

إن للنموذج الجالس القرفصاء قد أنجز بمهارة توحى بمعنى الاكتمال الملتأهى الذى يتميز به حقاً ذلك الشكل، أما المساحات المفرغة وخاصة التى بين الذراعين فقد نحتت بإحساس بالتناسب بما يتلام مع هذه الكتلة الصماء، وهى لا تكمل الذراعين والصدر فقط؛ ولكنها تدخل إليهم الضوء الكافى بحيث لا يصبح الشكل مجرد كتلة فنية. أما قبيلة البونو فى فولتا العليا فإنها تقدم مثلاً آخر نادراً للنحت الإفريقى «معرض بيريز»، وهو عبارة عن نموذج منحوت بامتياز يمثل رجلاً وامرأة جالسين، ويبدو فيه بوضوح الرفض الصريح للأحجام الثقيلة التى توجد فى أماكن أخرى من إفريقيا.

ولقد كشف الفنان عن إحساس مرهف بالرشاقة فى نموده المتعدد الزوايا والذى يشبه القلم الرصاص، وكل من

حيوان آخر محلى.. في كل حالة يشاهد المرء المعنى الرائع للماذج الفنية في التصميم المنحوت..

وتنتشر أقمعة إمبراطورية الكونج بالألوان المرححة المتعددة، فمن أصغر إلى أكبر إلى أبيض وأزرق، وتتداخل النماذج مع بعضها برقة رياضية إلا أنها لا تصل إلى الشكل الأوربي الذي يتأثر بالثقافة الرفيعة؛ لأن الفنان الإفريقي الذي يخلص لثقافته لا يحاول أبداً أن يقلد ثقافات البلاد الأخرى، وحيما يضطر إلى التقليد فإن فنه سرعان ما يفقد طابعه الذاتي، هذا بينما تحصل قبائل «الآبو»، في نيجيريا على تأثير مماثل بإحاطة تجاريف الأعين المفرغة بمصاصة من اللون الأحمر اللامع.. إننا لا يمكن أن نتصور إمكان وجود مجموعة من النحت الإفريقي أكثر تناسقاً من هذه المجموعة؛ فهي تضم أعمالاً «برونز، بيبين، وأنواط»، ومعالق، وكؤوس من الحفر.. والمجموعة، أيضاً، تغطي المناطق الجغرافية والفترات الزمنية بما يحقّق التوازن، ويرجع تاريخ بعض القطع إلى القرن الثامن عشر، ولنتذكر الآن هذه المجموعة الفنية بهذه المراتب اثنتي عشرة لنتختم بحثنا، ولكن هناك جزءاً خاصاً لا زال يرفرف موابنا، فقد نعت الدكتور «بيرنز» أن يطلق على جدران الغرف التي دُسمت بمجموعة لوحات من الأعمال لمورلياني وبيكاسو وماتيس وباسكو بيلي.. دبل فرانزي والأتراب وأفرو..

ر: بدأ ما كنا نلاحظ مدى انعكاس النحت الإفريقي في أعمال كثير من الفنانين؛ ففي أعمال مورلياني نلاحظ التماثل في الرقبة وفي الأنف، والتجسّص في البروفيل، ولأدبائنا المنحدرة التي أخذها عن فن النحت في جابون.. ثم في أعمال بيكاسو - حتى وإن أنكر هو ذلك دائماً - فاشكل من أن رأينا المتعددة في النماذج ذات الأشكال المسطحة مأثورة في أعمال النحت عند قبائل عدة في إفريقيا. وكذلك أعيدت بأسس، يبدو الشيء في الأجساد المتفتحة، وكذلك نستطيع أن نلاحظ تفاصيل الشيء في تكوين الصورة والسلامة وشكل السور كما في لون الجلد، أما في أعمال «كلي»، فإننا نلاحظ تداخل المساحات ذات الزوايا وإعطاء التأثير الغريب عن طريق المزج بين الألوان، ويحتمل أن يكون قد أخذ هذه الطريقة عن النحت الإفريقي عن طريق «بيكاسو». كما نشاهد منذ الرحلة الأولى في نحت «لشخز» زوايا متشابهة وتكميلية صريحة، وهذه الصلات لا يمكن التغاضي عنها في رسوم بيكاسو كما هو الحال في لوحة «البنات والديك»، أو في «جريتكا» وهي ليست موجودة في معرض «بيرنز»، ونحن لا نريد أن ندعي هذا أن أحداً من هؤلاء الفنانين قد نقل نقلاً حرفياً عن النحت الإفريقي فهم يؤمنون أن الفنان الصادق

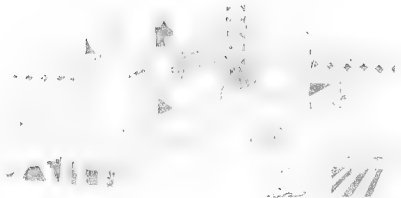
المفرغة عند بعض النحاتين في إفريقيا الغربية، ولقد اعتدنا أن نربط نيجيريا بالأعمال البرونزية والنجحت على المعادن.. ولكن هذا المثال طراز آخر من النماذج البسيطة المنفذة على الخشب، وهو على العكس من كل الأمثلة السابقة التي حللناها يوضح بدقة تصميماً هندسياً نغذ بدقة رياضية تامة، أما المقعد ذاته الذي نحت من جذع شجرة منين فهو يثبت صدق الرأي القائل بأن النحات الزنبي يهمل أحياناً الشكل ويفضل عليها المساحات المفرغة حيث تتخلل بقع من الضوء التكوين كله.. إن رهاقة نموذج المتعدين أتاحت للفنان فرصة لتسلي زخرفي بسيط كالخطوط والقضبان التي نظمت بتوازن «سيمترية»، ولقد عرف «صمويل جونسن» هذه النماذج حينما عرف الشغل اليدوي قائلًا: «إنه شيء متشابه أو منقطع على فترات متساوية، حيث تتدخل الأجزاء المفرغة بين هذا المقطع كما هو الحال في التكوين الهندسي هنا، وهو يعكس الفتحات التي توجد في أعني أبراج القلعة التي صورت في المخطوطات الأيرلندية، وهو ليس نسجاً عربياً أو متداخلاً.. إنه عبارة عن قضبان متداخلة كالقضبان الحديدية في اللواطف الزجاجية. صلبة ومتماكة، ولكنها مع ذلك تسمح للضوء بأن يتخلل هذا الفراغ..»

إن المرء لا يستطيع إلا أن يتأثر بحجم بهذا القدر التشويه وبقيمه الموجودة في الأقمعة الإفريقية.. لأننا نمودنا على أسلوب واقعي مثالي في النحت؛ ولهذا نراجع بذعر حينما نواجه بهذا الخروج الصارخ عن الطبيعة الذي يذلل في الأنف والأشكال الجنائزية. ويحتوي معرض «بيرنز» على مجموعة كبيرة من الأقمعة من مناطق الباكوت، والأبانكي، والكونج، والجابون تمثل قبائل الدان المابونج والباكونا. وكذلك نماذج أخرى رائعة من «البابوباس» ويمكننا أن نقبل الاتجاه الذي يرمي إلى تصميم وتجميع هذه الأشكال، فقط، إذا وضعنا في اعتبارنا الدور العائلي لكل من هذه الأقمعة، أما اعتبارها فناً شعبياً فهو أمر واضح ومفصل..

وأحياناً تبدد السلام والتقاطع في الأقمعة مشوهة أو مبالغ فيها لدرجة أنها تترك المرء يشكك في النقطة التي بدأ منها التركيب الإنساني أو الحيواني، أو الأشكال المجردة واللطيفة التي تنتهي إليها.. وهذه الأقمعة، أحياناً، عيون شرقية مستطيلة كما في أقمعة «مايخو» وشعر مستعار غريب، وقرن غزال يشبه السامز، وأشكال متنوعة، وأشكال تشبه الطير وكل واحد منها مزين ومدير للاهتمام، وأحياناً تقوم الأذرع المرفوعة بوظيفة سريلية، وأحياناً أخرى يصمم القناع بحيث يوحي بأن طائر «السينافو» مزدوج، وكذلك الحال مع قرون النهر أو أي

اليوم نلاحظ تأثير هذين النمطين من النحت الإفريقي - إني أراقب باهتمام عملية الاقتراب والفهم لهذه القيم الشكلية الباهرة التي تمكن على الأعمال الفنية لحصرنا، فإذا كان كل ما لاحظته في هذا الصدد صحيحاً - وأنا أعتقد اعتقاداً راسخاً أنه كذلك - فإننا حيلز لا يكون أمامنا مجال للشك حينما نعلن، بلا تواضع، أن الفن الإفريقي قد خلق مرحلة جديدة في الفن الأوروبي الحديث، وأن نعلن، أيضاً، بمزيد من التواضع والفهم بإخلاص، أن روح الإنسان المعاصر سوف تظل تقف من مائدة الحضارة الزنجية ..

لا يفعل ذلك أبداً، أما الذي يعيدنا، حقاً، فهو التأكيد على أن نوعاً معيناً من التأثير بفن النحت الإفريقي قد انعكس على فن الرسم في العالم الغربي، وأن عددًا من أحسن الفنانين المعاصرين قد ساهموا في تكريم هؤلاء الفنانين للشعبيين في العالم الأسود بأن تأثروا بهم ربما بدون وعي منهم، ولقد وقعت الملامح الرئيسية للنحت الإفريقي على العالم وقع الصاعقة؛ فقد كان النحت في ذلك الوقت محصوراً في قوالب مرسومة وقواعد لا يمكن الخروج عنها، ولم يكن للنحت وحده هو الذي يعاني من ذلك الحال بل كانت للموسيقى والرسم أيضاً، ولكننا





# الأساطير العربية وأدب شعوب آسيا المركزية

أ. د. شاه رستم شاه موساروف \*

من المعلوم أن إبداعات الشعوب الشفاهية، من الرواية والشعر والقصة، قد لعبت دور قاعدة رئيسية في نشوء كتابة الأدب، وتناول الشخصيات الأسطورية، التي أصبحت في الأدب المكتوب رموزاً خالدة.

ولقد خلصنا، بعد الاطلاع على الروايات والحكايات والقصص والأشعار الشعبية الشفاهية، إلى أن الأساطير، والمعتقدات الغيبية الراسخة، والعلاقات ما بين التخيلات الأسطورية والتفكير الفنى، قد بسطت نفوذها الإيجابي على كتابة الأدب بأنواعه المختلفة. وأدى ذلك إلى انتشار الأساطير، عن طريق الأشعار الشعبية الملحمية، في الأدب المكتوب؛ ولذا تستهدف نظرية الأدب دراسة هذه التقاليد الأسطورية.

هنا، ينبغي الإشارة إلى أن الأساطير الميرية قامت بإغناء الأدب الأوزبكي المكتوب، وتطوير أساليبه الروائية، كما لعبت دوراً كبيراً في نشوء الكثير من العلاقات بينه وبين أدب الشعوب التركية.

إن الأساطير التي حددت مكانها الخاص في أدب شعوب الأتراك تنقسم إلى ثلاث مجموعات، هي:

١ - الأساطير الخاصة بالقبائل التركية القديمة.

٢ - الأساطير الكلاسيكية التي كانت لدى شعوب آسيا المركزية التركية.

\* نائب رئيس جامعة طشقند الحكومية للدراسات الشرقية.

٣ - الأساطير الآسيوية المركزية التي أخذت بدايتها من الأساطير العربية الإسلامية.

هنا، يمكن ملاحظة أن الأساطير العربية تركت أثراً إيجابياً في أساطير شعوب آسيا المركزية، وفي كتابة الأدب لدى هذه الشعوب.

وبدراسة الأساطير العربية المعينة، وتنتج منها، يمكننا تقسيم مراحل نشوئها تاريخياً على النحو التالي:

أ - الأساطير العربية فيما قبل الإسلام.

ب - الأساطير العربية في العصور المتوسطة، أو مرحلة تكوين الأساطير الإسلامية (القرن السابع الميلادي).

ج - مرحلة تطور أو اكتمال الأساطير الإسلامية (القرنين الثامن والتاسع الميلاديين).

وجدير بالذكر، أن انتشار الأساطير العربية بين شعوب آسيا الوسطى (المركزية) متعلق، مباشرة، بافتتاح العرب لهذه المناطق، ودخول شعوبها في الدين الإسلامي. وقد أدت الروايات والحكايات والقصص والأشعار العربية الشعبية الشفاهية، مثل: الأساطير العربية القديمة، والمبتدعات والأساطير من الحديث النبوي الشريف ومن قصص الأنبياء.. إلخ - إلى إغناء دائرة أساطير هذه الشعوب، وتهدت برؤية جديدة، تنطلق من الموضوعات الأدبية في الأدب التركي العربي الإسلامي. وبهذه الطريقة تشكلت سلسلة أساطير القرون المتوسطة.

ولقد دخلت الأساطير العربية ساحة أدب شعوب آسيا المركزية عن طريق العوامل التالية:

١ - أنشطة المبدعين في الأدب الشعبي (الفولكلور).

٢ - الآيات القرآنية التي تحتوى على مغزى الأساطير العربية الإسلامية.

٣ - مؤلفات العلماء والأدباء العرب في مجالات التاريخ والجغرافيا والأدب والبحوث العلمية.

٤ - مجموعات الحكايات العربية (ألف ليلة وليلة) والسير الشعبية العربية.. إلخ. باعتبارها منابع رئيسة.

ويعد الأدب المكتوب لشعوب آسيا الوسطى، مثل: الأوزبك والقازاخ والقرغيز والتركمان والمغارقانباغ والتاجيك، مصدراً أساسياً للأدب الأسطوري؛ إذ نعتز داخل هذا الأدب على الكثير من الأساطير العربية التي تتعلق بكيفية الخلق والتكوين، وأسباب هبوط الإنسان على الأرض، وابتداء الحياة الدنيا، والفناء والبقاء، والجنة والحجم والسماء (سبع سماوات طباقاً) .. إلخ. وكذلك الأساطير الخاصة بمولد آدم وحواء، وخلق النباتات والحيوان وغير ذلك.

بل إنه ، بالاعتماد على الأساطير العربية، تم إبداع الكثير من المؤلفات، مثل: «ديوان اللغات التركية» لـ «محمود قاشغاري»، و«هبة الحقائق» لـ «أحمد بوغناني»، و«قونا دغويليك» لـ «يوسف خاص حاجب» .

ومن الممكن دراسة «ديوان اللغات التركية» لـ «محمود قاشغاري»، اعتماداً على الأساطير العربية والفولكلور العربي، بالطريقة الآتية:

- ١ - الإبداعات على أساس الروايات والقصص والأشعار الفولكلورية العربية.
- ٢ - الشروح والإيضاحات التركية المأخوذة من نماذج الفولكلور العربي المستند إلى أساس إسلامي مقدس، مثل: القرآن الكريم، والحديث النبوي.
- ٣ - الشخصيات الأسطورية، وتطور الحوادث في روايات وقصص شعوب الأتراك، من زاوية تأثير الفولكلور العربي عليها.

وقد تمت الإفادة بداية من الأسلوب الفني للإبداعات الإسلامية، بوصفه جامعاً للتقاليد الأدبية الواردة فيما بين القرنين: العاشر والحادي عشر الميلاديين. وهذا الأسلوب وجد انعكاسه في مؤلفات أديباء وشعراء القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر (خلال ثلاثة قرون) ومنهم: أحمد ياساوى وتسكأكى ولطفى وحافظ الخوارزمى ومليشى نوالى وبابور وعبد الرحمن جامعى ومشرب والشاعرة نادرة وعويسى وعنبر آتين ومخمور ومقيمى وفرفت ومختوم قولى وغندليب ويردى والشاعر القازانى آباى.

ونقع في مؤلفات هؤلاء الأديباء والشعراء على رموز الأنبياء والأولياء وغيرهم، مثل: نوح عليه السلام، والخضر عليه السلام، وعيسى المسيح عليه السلام، ويونس عليه السلام، وداود عليه السلام، وسليمان عليه السلام، وإلياس عليه السلام، والإسكندر ذى القرنين، وشداد، والنمرود، وعوج بن عنق، وهاروت وماروت.. إلخ. حيث يرمز نوح عليه السلام إلى الحياة الطويلة، وإلى حفظ الحيوانات ومخلوقات الله وقت الطوفان العظيم، ويرمز الخضر عليه السلام إلى أن الماء هو مصدر الحياة، كما يرمز عيسى المسيح وإلياس عليهما السلام إلى الحياة الأبدية.

# خوارصم رقيق لتحويلات وشويعات نوع أدب شعبي « الفوازير »

جمع وتنوين : محمد حسن عبد الحافظ

مناطق الجمع : أسبوط . القاهرة

- ١ - أَبَوِيَا بَنَاتِي فَصَرَ مَقْدَرِي أَعِدْ شَبَابِيكَ .
- ٢ - خَالَكَ سُدُنْ فَأَلَّهَ الْبَابُ وَبَرَّصْ .
- ٣ - صَحْنٌ زَلَّتْهُ لَا يَمِيلُ وَلَا يَتَلَقَّى .
- ٤ - أَبَوِيَا بَنَاتِي فَصَرَ مَا يَسْطَبِشُ إِلَّا وَهْدِي .
- ٥ - أَبَوِيَا بَنَاتِي بَيْتٌ ثَلَاثٌ تَدْوَارُ وَفِي آخِرِهِ مَرَايِي .
- ٦ - رُبِعٌ كِبِيرٌ بِرَسِيمِ رَيْيِ الدُّنْيَا وَالَّذِينَ .
- ٧ - كَذَّ الصَّبَاعُ وَلِيَهَا بَاعُ .
- ٨ - كَذَّ النَّمْلَةُ وَتَمَعِلُ عَمَلُ .
- ٩ - كَذَّ الْكَفَّ وَتَمَوَّتْ أَلْفُ .
- ١٠ - كَذَّ الْبَيْضَةُ وَتَمَلَّ الْأَوْصَةُ .
- ١١ - كَذَّ الْكَفَّ وَتَلَفَ الدُّنْيَا لَفُ .
- ١٢ - كُلُّ مَا تَأْخُذُ مِنْهَا أَنْزِيدُ .
- ١٣ - طَبِيرٌ طَارَ، مَعَ الْكَفَّارِ، عَيُونُهُ سَوْدٌ وَقَلْبُهُ نَارُ .
- ١٤ - طَبَّقَ بَلَوْرُو وَقَعَتِ مِنْهُ حَبَابَةٌ تَهْرُطُ .
- (٨) \* رَأْسُ عَوْنِ الْكِبْرِيَّتِ .
- (٩) \* الْفَلَايَةُ .
- (١٠) \* كِبَابِيَةُ الْفُؤَادِ (= الْكُفَّةُ) .
- (١١) \* الرَادِيُو الْفَرَانْزِسْتُورِ .
- (١٢) \* الْفُحْرَةُ / الْفُحْرَةُ (= الْعَفْرَةُ) .
- (١٣) \* الْبَهْدَقَةُ (= الْبَهْدَقِيَّةُ) .
- (١٤) \* السَّاعَةُ .
- (١) \* غُرَيْلُ السَّيْرِ .
- (٢) \* الْقَرِيَّةُ .
- (٣) \* الْقَمَرَةُ (= الْقَمَرُ) .
- (٤) \* الْجَلْبَابِيَّةُ (= الْجَلْبَابُ) .
- (٥) \* الصَّبَاحُ (= الْإِصْبَحُ) .
- (٦) \* الْأُجُومُ .
- (٧) \* الْإِبْرَةُ .

- ١٥ - حَاجَةٌ لَمَّا تَمَلَّاهَا لَا تَزِيدُ وَلَا تَنْقُصُ .  
\* الجَوَيْتِيُّ (الجوائتي) . (١٦)
- ٢٨ - مَاهِيَةٌ وَدَاهِيَةٌ وَعَمَرَهَا مَا تَخْلُصُ .  
\* السَّاعَةُ .
- ١٦ - حَاجَةٌ إِنْ كَلَّمْتَهَا كَلَّمَا تَعِشُ، وَإِنْ كَلَّمْتَ نَفْسَهَا تَمُوتُ .  
\* السِّمِيمُ .
- ١٧ - قَصِيرٌ مَخْرُورٌ، مِنْ جَوْهٍ أَحْمَرٍ، وَمِنْ بَرٍّ أَخْضَرٍ،  
وَعَسَاكِرُهُ سَوْدٌ، وَمَقْلَاحُهُ حَدِيدٌ .  
\* البطوخة .
- ١٨ - حَاجَةٌ ثَلَاثُ عَيُونٍ وَرَجُلٌ .  
\* إِشَارَةُ السُّرُورِ .
- ١٩ - كَلِمَةٌ، حَتَّى مَنِهَا تَمُوتُ، وَحَتَّى مَنِهَا بَلَدٌ جَمِيلَةٌ .  
\* السَّمَكَةُ . (١٢)
- ٢٠ - مَرْكَبٌ غَوَازِيٌّ جَائَةٌ نَظَاطِيٌّ .  
\* الزَّرَازِيرُ (= العَصَافِيرُ) . (١٢)
- ٢١ - حَاجَةٌ مَعَاكُ تَخِيلُهُ رَافِعَةٌ طَوِيلَةٌ قَصِيرَةٌ .  
\* دَرَاكُ (= ظَلِكُ) .
- ٢٢ - شَى طَوِيلٌ طَوِيلٌ وَمَالَهُشْ دَرَا .  
\* الْبِيرُ (= الْبَيْرُ) . (١٤)
- ٢٣ - مَغَارَةٌ جَوَاهِرُهَا نَاسٌ بِيضٌ وَيَوَاحِدُهُ بَثْرَقُصٌ .  
\* الْخَشَمُ (= الْفَمُ) .
- ٢٤ - اثْنَيْنِ وَثَلَاثَيْنِ كَرْمِيٍّ وَطَرَابِيزَةٍ .  
\* الْأَسْنَانُ وَاللِّسَانُ . (١٥)
- ٢٥ - حَاجَةٌ، اسْمُهَا زَيْ لَوْنُهَا .  
\* الْبَيِضَةُ .
- ٢٦ - مَرْكَبٌ جَائَةٌ مِنْ بَعِيدٍ مَلْهَاتُهُ عَبِيدٌ سَوْدٌ .  
\* غِيْطُ الْبَيْتْجَانِ (= الْبَايْتْجَانِ) .
- ٢٧ - أَرْبَعُ صَوَابِغٍ وَالْإِبْهَامُ، مَهْمُومٌ لَحْمٌ وَلَا عَظَامٌ .
- ٣٠ - اسْمُ حَبَّوَيْنِ، النَّصْبُ الْأَوَّلُ اسْمُ إِنْسَانٍ، وَالنَّصْبُ الثَّانِي مِنْ مَلْجَأَتِ الْأَنْهَارِ .  
\* سِدِّ قَشْطَةٍ .
- ٣١ - شَى جَائٌ مِنْ بَعِيدٍ، جَائٌ بِطَوِيلٍ وَزَمَانِيٍّ .  
\* الْقَطْرُ (= الْقَطَارُ) .
- ٣٢ - شَى شَى صَرَبٌ الْقَطْطَةُ فَيْسُ .  
\* الْغَيْشُ الشَّمْسِيُّ . (١٩)
- ٣٣ - حَاجَةٌ تَشْبِيهَاً وَتَشْبِيكٌ .  
\* الْجَزْمَةُ (= الْعَذَاءُ) .
- ٣٤ - مَرِيعٌ أَبْ جَدٌ، (ج د) كَبِيرٌ مِنْ (أَب) كَيْفَ ذَلِكَ .  
\* (الْجَد) كَبِيرٌ مِنْ (الْأَب) .
- ٣٥ - كَامٌ نَقْطَةٌ فَ (بِرْمِيلِ الزَّيْتِ) .  
\* تَمَنُ نَقْطُ (= ثَمَانِي نَقَاطُ) .
- ٣٦ - عَكْسُ (بَلَرْنَا) .  
\* نَشْفُونَا .
- ٣٧ - أَمْرٌ أَمِيرٌ لِلْمُؤْمِنِينَ بِحُفْرٍ حُفْرَةٍ كَبِيرَةٍ فِي الصَّحْرَاءِ،  
كَمْ (رَأَى) فِي ذَلِكَ؟  
\* كَلِمَةٌ (ذَلِكَ) لَيْسَ فِيهَا حَرْفُ الزَّاءِ .
- ٣٨ - عَكْسُ (نُجُومٌ) .  
\* نَقْدُ .
- ٣٩ - إِيَّاهُ الْمَلَقَةُ بَيْنَ الْقَصَبِ وَمِثْرُو الْأَنْثَاقِ؟

\* لَتَنِينَ بِيخْشُوا الْمَعَصِرَةَ . (٢٠)

٤٠ - قاضيتها، ما رأيك في امرأة تزوجتها، هي أمي، وأنا ولدتها.

\* هناك قاضٍ اسمه (نَها)، تزوجته امرأة، هي أم المتحدث، وهو واد (أى ابن) لها.

٤١ - إِيهِ الْفَرَقُ بَيْنَ الْفِيلِ وَالنَّمْلَةِ؟

\* رَجُلٌ الْفِيلُ (يَتَمَلَّلُ) لَكِنْ رَجُلٌ النَّمْلَةُ (مَبْطَلُشُ).

\* أَنْتَ (كَفَيْلُ) بِكَذَا، لَكِنْ مَشْ (كَمَلَّة) بِكَذَا.

\* فيه أغنية اسمها (فَيْلِيلُج)، ومغيش أغنية اسمها (نملنج).

\* فيه دوا اسمه (كُوزْأَفِيلُ)، ومغيش دوا اسمه (كُوزْأَ نَمْلَة).

٤٢ - ماذا يوجد فى آخر الدنيا؟

\* حرف الألف.

٤٣ - إِيهِ الْفَرَقُ بَيْنَ الْبِلَّةِ وَالْوَرَةِ؟

\* الواحد ممكن يخلق (زَلْبَلَة)، ومش ممكن يخلق (زَلْوَرَة).

\* الورَة للشيطان (وَرَمَا)، لكن البِلَة الشيطان (مَبْطَلُشُ).

\* الواحد ببشترى (بَطْلَانِيَة)، لكن مبيشترش (وَرَانِيَة).

٤٤ - إِيهِ الْعَلَاقَة بَيْنَ الْحَمَارِ وَاللَّبَنِ؟

حمار بالإنجليزى يعنى (دونكى)، نقسمها نصين يتبقى (كى)، وكى لما نترجمها للعربى يعنى (مفتاح)، واحدنا عارفين إن (الصبر = مفتاح، الفرج)، ناخذ كلمة الصبر، عشان نفكر إن (الصبر، جميل)، نَسِبْ كلمة (الصبر)، وناخذ كلمة (جميل)، فيه ممثل رسمه (جميل راتب)، نشيل كلمة (جميل)، وناخذ كلمة (راتب)، نشيل منها (البه)، يتبقى (رات)، (رات) لما نترجمها للعربى يعنى (فار)، إيه هوه اللى (فار)؟ اللين!

٤٥ - إِيهِ الْعَلَاقَة بَيْنَ الدِّينَاصُورِ وَالصَّعِيدِ الذِّكِيِّ (أُر)

الفلاح الذكى؟

\* لَتَنِينَ انْقَرَضُوا .

## الهوامش

\* جُمِعَت هذه المجموعة من مدينة أبروتج وبعض قرأها، غير أن بعضاً قليلاً منها يعود مصدره إلى المدن الكبيرة (كالفاهرة)، وقد تلوعت أعمار قائلى هذه الفوازير بين الأطفال والشباب، وكثير جداً منها للشيوخ. غير أن المجموعة الأخيرة، ابتداءً من الفزيرة (٣٧)، يعود مصدرها الأسلى إلى الشباب، وهى تنقسم بالطابع المدينى، أكثر من اتصالها بعالم القرية، لكنها تنتقل إلى الريف بسرعة فائقة مع بعض التغيير، ونحن، هذا، نقدم هذه المجموعة لأولية، بكل ما تحمل من تنوع ومغايرة، آملين أن نقدم رسداً تعبيرياً دقيقاً، فى النهاية، عندما نهتم بحياة منها، كبيرة وكافية، عبر حلقات نبدأها بهذه المجموعة.

(١) غريال السير: هو الغريال الذى يستخدم للتقية المحبوب كالقمح، والفول. وهناك أنواع أخرى للغريال؛ مثل الغريال الفارط، وغريال السلك، والغريال الشلش (أى للغريال الحرير).

(٢) قافلة: اسم قائل من (قل)؛ أى أغلق.

(٣) صحن: طبق.

- لا يلتقى: لا يهتز.

- المعصرة: أى القمر، وتؤتث عندما تقترن الكلمة بوصف للفداء، يُقال «بليت زى المعصرة».

(٤) ما يستعش الا وحدى: لا يسع غيرى.

(٥) ثلاث تدوير : ثلاثة أدوار.

(٦) ربع كيلو برسيم: أى مقدار ١/٤ كيلو من تتارى نبات البرسيم، وهى تتلوى صغيرة الحجم. ومن ثم، القترن تشبيهها هنا بصغر حجم النجوم المنتشرة فى السماء، على نحو ما نزل بالعين.

(٧) كد : مال؛ مقدار؛ حجم؛ وزن؛ طول؛ اتساع؛ مساحة... إلخ .

- الصبايح : الإصبع .

- ليها : لها .

- باع : الباع هو للخيوط اللاحق بالإبرة .

(٨) عملة : أى مصيبة؛ حادثة كبيرة؛ عمل يتصل بالخطأ .

(٩) الفلالية: نوع من الأمشاط خاص بتنظيف الرأس .

(١٠) ضلا : ضلاً، تشر .

- الأرضنة : المجرة .

(١١) نبوط : نقصد، نخسر .

(١٢) حنه : جزءه قطعة صغيرة .

(١٣) غرازى : جمع غازية، وهى للراقصة .

- جاية : تأتى، آتية .

- تظاظى : تصرخ، تصدر صوتاً جماعياً .

(١٤) مانهش : ليس له .

- درا : أى الظل .

(١٥) الكدين وثلاثين : اثنان وثلاثون .

- طرابيزة : (ترابيزة)، مضطدة .

(١٦) مفهوش : ليس فيه .

(١٧) ساهية : خبيثة، لكيمة .

(١٨) زمامير : جمع زمارة، وهو الزمار البلدى .

(١٩) العرش الشمسى : نوع من الخبز تشتهر به منطقة الصعيد عموماً، وغيره للبتار والسمير الرفاق .

(٢٠) ببخشوا : يبخلون / يخلان .



# اصطفاء الختان في مصر عبر التاريخ

## العادة - المعتقد

د. شوقي عبد القوي حبيب

تذخر الاحتفالات الشعبية، عادة، بكثير من المعتقدات التي تدخل في المكونات الشخصية والنفسية لأفراد هذا الشعب. وتطوق هذه المعتقدات وتظهر واضحة أثناء هذه الاحتفالات، فلا بد من اتخاذ إجراءات وقائية ضد ما يعتقد فيه (الصد)، أو إجراءات لجلب منفعة ما (الرزق - طول العمر).

كما أن الاحتفالات ممارسة مهمة ونافعة، لشغل أوقات الفراغ بما يدخل السرور إلى النفس، وببهجتها، فضلاً عن الدفء الذي يشعر به الجميع من وجودهم سوياً، ونتاجها: توطيد العلاقات بين الأفراد، ويؤكد ذلك التعاون والتآزر الذي يسود الجميع.

والختان أحد هذه الاحتفالات المهمة التي تذخر بما سبق من معان. وبرغم أنه ممارسة قديمة، وجدت في مصر القديمة إلا أن الاحتفال الذي يصاحبه، لم يبدأ في مصر، إلا منذ العصر الإسلامي، وهو احتفال خاص بالذكر دون الإناث.

وفي نقش على جدران مقبرة (عنخ ماحور) من الأسرة السادسة بسمارة، مكون من جزئين، في الجزء الأيمن منه، نرى الجراح وقد كتب عليه الكاهن السفن، مما يوحي بأن العملية التي يقوم بإجرائها لا تدخل ضمن اختصاصات الجراح العادي<sup>(١)</sup>.

ويمكن القول إن الختان عرف منذ الدولة القديمة، وكان عاماً؛ إذ تبينه الباحثون في المناظر العادية للخدم والصيادين والرعاة، كما تبينه في التماثيل العادية الخاصة، والجثث السليمة الباقية. ومن أطرف صور الختان التي وجدت، نص لرجل من عصر الانتقال الأول، استلكت دونهام DUNHAM

يمارس الختان أجناس مختلفة، خاصة الصاميون والساميون، كما توصل إليه أقوام بعيدة عن بعضها البعض. وغالباً ما كان يصاحب الختان احتفالات تجر عن فرحة الأهل بالمختون. وهذه الاحتفالات تبرز الدور المهم للذكر عن الأنثى، فالاحتفال بطهور الولد، كان حافلاً، بخلاف ختان الإناث الذي كان غالباً ما يتم سراً.

وقد اختلف المؤرخون في منشأ الختان وأين وجد أولاً، وترجع أكثر الآراء نشأته في مصر، لوجود تماثيل لكاهن يدعى أنيساखा ANISAKHA، من الأسرة الخامسة ٢٧٠٠ ق.م، مختوناً<sup>(٢)</sup>.



منه أنه كان قد اختفت مع مائة وعشرين طفلاً، ولم يضار واحد منهم. غير أن قرامته لا تخلو من شك، ولو صحت لأمكن تقريب هذه الرواية إلى ما يحدث في مولد الألياه بمصر حتى الآن، حيث ينتشر لبعض المولد، فيختلون أولادهم تزيئاً بمناسبة<sup>(٣)</sup>.

هذا ما وصل إلينا موثقاً عن الختان، أو هذا ما قدمته لنا المكتشفات الأثرية حتى الآن، على هيئة تماثيل، أو موميائات، أو نقوش جدارية. ونستطيع للقول بأن الختان في مصر لا بد وأنه عرف قبل ما ذكر من تواريخ سابقة؛ لأن أية ممارسة تحتاج إلى وقت منذ التوصل إليها حتى نعيمها، خاصة في عصر صنعت فيه وسائل الاتصال.

ويرى هيردوت، الذي زار مصر حوالي ٤٤٠ ق.م، أن المصريين يمارسون هذه العادة منذ البداية، وأن الفينيقيين والسوريين يعترفون بأنهم أخذوا هذه العادة من المصريين. وكان الآثيون يمارسون هذه العادة، ولا نستطيع الجزم بأي منها، أخذ عن الآخر<sup>(٤)</sup>.

وقد أفرد الديانات السماوية للختان، وإن تفاوتت درجة الأخذ به، فبينما نجد أن اليهود والمسلمين اعتبروه مازماً، نجد أن المسيحيين انقسموا حوله. وهذا ما سنعرض له في إيجاز.

فالختان عند اليهود يعتبر قوة عن خطيئة آدم؛ فهو يجري للذكر حتى لا يغمسوا في الشرور. ولوست هذه الفريضة لتكميل نقص الخلقة؛ بل لتكميل نقص الخلق. وهو علامة العهد الذي قطعه الرب مع إبراهيم (عليه السلام)؛ حيث جاء في التوراة: فختنون في لحم غرلكم<sup>(٥)</sup>، فيكون علامة عهد بيني وبينكم<sup>(٦)</sup>.

ويعتبر بمثابة الأمر الأول الذي أعطى لإبراهيم، ولنسله من بعده، سفر التكوين (٩: ١٤ - ١٥) ويلزم كل ذكر الختان - حتى العبد - في اليوم الثامن لولادته، ومن يخالف ذلك، تكون العقوبة<sup>(٧)</sup>. وكان إلزاماً على بني إسرائيل أن يجعلوا الختان شعيرة من شعائهم الدينية، وعلامة من علامات حلف الدم بين يهوه وبني إسرائيل، ذلك الحلف الذي قضى بأن يحمل الرب بموجبه للزيمات مجنة تجاه قبائل بني إسرائيل ماداموا يحافظون على عهده معهم<sup>(٨)</sup>.

ومرعد الختان في الديانة اليهودية لا يؤجل عن اليوم الثامن لولادة الطفل، حتى لو كان هذا اليوم موافقاً ليوم من أيام السبت<sup>(٩)</sup>، أو يوم الغفران، أو غيرهما من الأيام المقدسة. وتجرى عملية الختان دائماً نهار اليوم الثامن، ولكن لا يوجد إلزام بساعة محددة من ساعات النهار. ومع ذلك، يفضل أن

تتم في ساعة مبكرة من صباح ذلك اليوم، على سبيل محاكاة لإبراهيم في تلهفه على تنفيذ الأمر الإلهي<sup>(١٠)</sup>.

ويستشار حاخام حيلما تكون الولادة وقت الغروب، حتى يحدد لأهل الطفل التاريخ الدقيق للولادة والختان. ويستثنى من عملية الختان في اليوم الثامن، من كان ضعيفاً أو مريضاً؛ حيث لا يمكنه تحمل تلك العملية التي تؤجل حتى تمكنه صحته من إجرائها، وذلك خوفاً على سلامة الطفل. ويجدير بالذكر، أن تلك العملية لا تجرى مادامت مهددة لحياة الطفل<sup>(١١)</sup>.

وفي المعتقدات الفولكلورية، فإن الليلة السابقة هي الأكثر حرجاً للام والطفل، ولذلك، يراقب الطفل في هذه الليلة بواسطة الحماطين عليه في حجرة النوم، وتغنى له الأغاني الدينية، وقبل رحيل الضيوف، تقرأ صلاة «السلام» الذي خلصني... بصوت مرتفع عند سرير الطفل، (ومن المتبع أن توضع (سكينة<sup>(١٢)</sup> الختان) تحت وسادة الأم حتى الصباح، كما يوضع كتاب الصلاة، وتضع القماط الذي يلف فيه الطفل عند الختان إلى السجدة؛ حيث يزين ويخرف بسجاء؛ لأنه سوف يستخدم رابطاً للثقافة التوراة. ومن الأكلات الشعبية التي تقدم في هذه المناسبة (السفادرية)، وهو الطعام اللذيذ والغمر<sup>(١٣)</sup>.

وفي العصور الوسطى، كانت الطقوس تجرى غالباً في السيناجوج<sup>(١٤)</sup>، ولا زالت تجرى فيه حتى اليوم وسط بعض الجماعات اليهودية. وفي العادة، تجرى طقوس الختان، الآن، في المستشفى أو المنزل<sup>(١٥)</sup>.

وقد أدمج اليهود تاريخ الأنبياء أيضاً في طقوسهم؛ ولذلك، يربطوا بين النبي «إلياه» والختان عن طريق الأساطير والطقوس المختلفة، ومن ذلك، تلك الحكاية الشائعة بينهم: «أنه قد أحضر طفلاً إلى حفل الختان، وكان السديك<sup>(١٦)</sup> (رأى يهوذا الجسدي<sup>(١٧)</sup>)، هو الذي لم يتحرك لأخذ الطفل، مما أدهش جميع الحاضرين، وقالوا له: لماذا لم تبدأ في ختان الطفل؟ فقال لأنني لم أريد «إلياه» يجلس بجاني. ولم ينته من كلامه، حتى رأوا عجزاً وقوراً ينظر من النافذة، فخاطبه رأى يهوذا قائلاً: لماذا لا يدخل سيدي للمجد للاشتراك في حفل الختان؟ فقال له المجوز الذي كان هو نفسه إلياهو النبي؛ لا يمكنني الاشتراك في حفل ختان هذا الطفل، لأنه في المستقبل، عندما يكبر، سيخرج من العقيدة الصادقة، وكان كذلك<sup>(١٨)</sup>.

ومثل تلك الحكايات الشائعة، كان يصدقها اليهود على أنها حقيقة قد وقعت بالفعل؛ بل كان لها طابع مقدس لا يمكن التشكيك في حقيقته. وكان لها أبلغ الأثر في تأكيد ملص الختان بين اليهود<sup>(١٩)</sup>.

وأما في المسيحية، فقد أخذ به البعض وتركه البعض الآخر؛ فقد كانت الجماعة الأولى من المؤمنين بالسيد المسيح في القدس وما حولها، جماعة يهودية صرفة، وكان أعضاء هذه الجماعة لا يفلتقرون عن لليهود الآخرين الأنقياء، إلا في إيمانهم بأن عيسى الناصري، قد شرفه الله فجعله مسيحاً. وقد ختن السيد المسيح عليه السلام، عندما بلغ من العمر ثمانية أيام حسب شريعة اليهود<sup>(٢٠)</sup>.

ويعد أن ترك السيد المسيح تلاميذه، يرى أنهم عقدوا مجمعا في أورشليم، بعد وفاة السيد المسيح بالثنتين وعشرين سنة، وتوصلوا إلى قرار بعدم التمسك بالختان، وعدم التمسك بشريعة موسى عليه السلام، وقد كان للقدس بولس وأرائه أكبر الأثر في هذا التحول؛ حيث تغيرت نظرة المسيحية إلى الختان، فالختان في اليهودية، هو ختان الجسد، بينما في المسيحية هو ختان القلب<sup>(٢١)</sup>.

وجدير بالذكر، أن أتباع الكيسيتين القبطية والحيشية لازالوا يقومون بإجراء الختان ربما باعتباره ميراثاً مصرياً قديماً<sup>(٢٢)</sup>.

وعيد الختان عند مسيحي مصر من الأعياد المسيحية الصغار<sup>(٢٣)</sup>، ويحل في سادس بلونة في ذكرى ختان المسيح عليه السلام، وكان المسيحيون في مصر دون غيرهم يختنون أولادهم في ذلك اليوم تبركاً به<sup>(٢٤)</sup> ويقول المقرزي: إن القبط من دون النصارى تختن بخلاف غيرهم، ويلتزم الأقباط بإجراء الختان في اليوم الثامن لولادة الطفل، بينما يقوم الأقباط بختان أطفالهم فيما بين عاهم السادس والثامن<sup>(٢٥)</sup>.

ومذ حوالي القرن السادس عشر، تنصلت الكنيسة باليوم الأول من يناير، باعتباره عيد ختان السيد المسيح عليه السلام<sup>(٢٦)</sup>.

أما العرب، فقد عرفوا الختان قبل الإسلام، واستمرت ممارسة الختان بعد ظهور الإسلام، رغم عدم ورود ذلك الأمر في القرآن الكريم، لكن جاء ذكره في بعض الأحاديث التي اعتبرته واحداً من خصال الفطرة.

هذه الخصال، فقد أمر بها إبراهيم عليه السلام، وهي من الكلمات التي ابتلاه ربه بها، قال تعالى (٢٧): «وإذ ابتلى إبراهيم ربه بكلمات فأثبتهن»،<sup>(٢٨)</sup>.

والختان في الإسلام حكمة دينية؛ بحيث يعتبر رأس الفطرة، وشعار الإسلام، ومن تمام الحنيفية التي شرعها الله سبحانه وتعالى على لسان إبراهيم<sup>(٢٩)</sup> عليه السلام، فهي التي صيغت القلوب على التوحيد والإيمان، وهي التي صيغت الأبدان بخصال الفطرة التي منها الختان، قال تعالى: «ثم أوحينا إليك ملة إبراهيم حنيفاً»،<sup>(٣٠)</sup> وأضحى الختان علامة للدخول في ملة إبراهيم. وهذا يتفق مع تأويل قوله تعالى: «صيغة الله ومن أحسن من الله صيغة»<sup>(٣١)</sup>.

فالختان<sup>(٣٢)</sup>، هو صيغة الله لمن اتبع ملة إبراهيم، وهو للحققاء بمنزلة الصبيغ والتعميد للمسيحيين، الذين يقولون، بأنهم يطهرون أولادهم حين يصبغونهم في ماء المعمدة<sup>(٣٣)</sup>.

من هذا، نجد أن القرآن الكريم لم يأمر بالختان، وإنما هو أمر من أمور الفطرة، ولذلك أخذ المسلمون به؛ بل وأصبح يوم الختان يوم فرح لإطعام الطعام.

وإذا تركنا هذه المقدمة الموجزة عن موقف الديانات السماوية من الختان، لننتقل إلى احتفاليته في مصر، فسجد أمامنا نقصاً في المعلومات في بعض الصور التاريخية.

فالمصادر التاريخية تحدثنا عن وجود عملية الختان في مصر القديمة كما سبق، ولكن لا تحدثنا عن احتفال يصاحب تلك العملية، ولعل ذلك يعني أن الختان، في ذلك الوقت، كان لا يصاحبه احتفال.

وفي عصور مصر البطلمية والرومانية والقبطية، لم نعلم على أثر أو كتابة تتحدث سواء عن عملية الختان، أو عن الاحتفال به، ولا يعني ذلك، أن الختان لم يكن موجوداً في مصر في تلك الفترة، لكن من تناولوا التاريخ لتلك الفترة، لم يورفوا التاريخ الاجتماعي للمصريين حق، ويشبه ما سبق من عصور في فقد الكتابات الاجتماعية أيضاً العصر العثماني في مصر.

أما الكتابات عن الختان في مصر في عصرها المملوكي، فهي، إلى حد ما، متوفرة لكنها لا تروى نهم الباحث ولكن نستطيع القول بأن باحثي تلك الفترة، استخرجوا أغلب ما في بطون المصادر.

كان الختان لا يمر مروراً عابراً، بل كان أمراً عظيماً يحفل به، واحتفل به الكافة من غنى وفقير وأمير ووضيع، كما كانت تلك العملية تجري لمجموعة من الأطفال في وقت واحد، وتجرى لطفل واحد.

رأى في ثوبك برغوثاً قال، ثم أن أبى قبض على وقال أرفع رأسك وانظر العصفورة، فرفعت رأسى لأنظرها فبادر المزين فقطع رأس حمامتى، فصحت عدد ذلك، وسرت أبكى، والناس يضحكون، وأعتم، وهم يفرحون، وعلمت أنها كانت من أمى حيلة، (٣٩).

ومما قيل فى هذه المناسبة وغالباً ما كان يحنى:

يا بخت من كان زفته بالتهار يا صغار

هذاك من بين الوليد أنصار فى أنتصار

يبقى يسار ملكوك الإزار عليه وقار شبه القمر سارى

ياما احسن الزفة نهار الطهور حين تدور

فيها الوليدات راكبين فى سرور كاندور

تهبى الدفوف تتعق على قصب يزغق بمين يسار

أى والصغير تلقاه لما انجرح فى ترح

أنساء ما قد كان قيل انتشر فى الفرح (٤٠).

يمضى الزمان، وتستمر عادة الختان والاحتفال بها، فيصف دى شابرول ما يحدث فى أوائل القرن التاسع عشر، عندما يريد أحد الآباء ختان ابنه، فإنه يصحبه إلى المسجد، هناك يصلى الإمام على الشاب الصغير الذى يخرج بعد ذلك من المسجد، ليوجد جمعا من الأهل والأصدقاء، ويصحبهم هؤلاء فى جولات طويلة على منجبة الآلات الموسيقية، ومع كثير من الأبهة حتى منزل والده، وإذا كان هذا الابن من أسرة ثرية، أو ذات مكانة، فإنه يمتلئ حصانا جميلا مزركشا فى بذخ، وعدد العودة إلى المنزل، تقام وليمة يدعى إليها كل الأهل والأصدقاء، وبعد انتهاء المدعوين من تناول الطعام، يقوم الحلاق بمضاهة الطفل، عندئذ يسارع بتحفيم الهدايا للمطاهر، والحفل يكون قاصرا على الرجال، حيث لا تحضر النساء، وفى الطبقات الدنيا، تصطحب النساء الأطفال إلى المسجد.

وبالنسبة إلى ختان النساء، فإن الفلاحين والعمران يتم ختانهن، لكن هذا الفعل لا يتم بالنسبة إلى بنات المدن الأتراك.

ويرى أن الختان عند المسلمين، يعتبر بمثابة الخطوة الأولى فى الحياة، إذ يمكن القول بأن الطفل كان يحيا، حتى ذلك الوقت، بجسمه فقط، ولكنه، بعد هذا السن، سوف يبدأ حياته الأخلاقية والروحية؛ إذ يؤمر عندئذ بأداء الصلاة، ويقلن العلم والقوى، فالختان، إذن، يعد بمثابة نهاية لمرحلة

وكان بعض الحكام بقومون - بهذه المناسبة - بالإغداق على المصريين بالمنح والعطايا، كذلك الأمراء لأتباعهم والأغنياء للفقراء، كما كان مناسبة لفعل الخير وإطعام الطعام (٣٤)، كما كان يهدأ عليه، فنجد لدى القلقشندى نموذجا لرسالة تهنئة أمير بختان ولدين له (٣٥).

فى العصر المملوكى، أجمعت مختلف الطبقات على الاحتفال بختان الطفل، بحيث جرت العادة على أن يقوم المزين بعملية الختان فى عصر السمانيك، وعندئذ، يقيم أهل الطفل حفلا كبيرا يدعون إليه سائر الأهل والأصدقاء، ولابد للمدعوين فى هذه المناسبة من تقديم اللقوظ (٣٦) لأهل الطفل؛ بحيث يضع فى الطشت الذى يخن فيه الولد.

إذا كان الختان خاصا بأحد أولاد السلطان نادى المنادى بذلك فى القاهرة، حتى يحضر الأمراء والناس أولادهم ليختنهم بعد ابن السلطان، ويبلغ، أحيانا، عدد الصغار الذين أحضرهم أهلهم، ليختنهم بعد ابن السلطان أكثر من ألف وستمئة طفل من أبناء الفقهاء والمامة، هذا خلاف أبناء الأمراء والجند، وكثيرا ما طالت الأفراح بهذه المناسبة، فاستمرت أحيانا بين ثلاثة أيام، وسبعة أيام وأمر السلطان خلالها بعرض الجند للقيام ببعض الألعاب لإظهار الفرح. كما كان يوزع كثيرا من الهبات والأموال والخلع (٣٧).

ولدع الآن هبة ابن واقد، يحكى لنا، فى نزهة النفوس، كيف تمت طهارته (٣٨)، وهى حكاية فيها قدر من الطرافة، ولكنها تصور ما كان يحدث حينذاك: لما مضى لى من العمر مالا أعرفه قالت أمى: يابنى جرت العادة أن المولود إذا مضت عليه مدة من الزمان أراد أهله حلاقه رأسه صنعوا له وليمة، وقد تسيدا أن نفل بك ذلك، ونحب اليوم أن نطفه، قلت يا أماه: دونك وما تحبين، فأرسلتنى مع أبى إلى الحمام، ولم أعلم ما الذى اضمرت، أغسلتنى، ثم ألبسكنى ثيابا لم أكن أعرفها، ثم أركبكنى فرسا، وأحدق الناس بى، والمسيوف مطولة، فحصلت عددى من ذلك دشمة، فلما وصلت المنزل، دخلت، ودخل الناس، فوضعت المأكول، فأكلوا، ثم قدمت الأشرية، فشربوا وأنا أنظر إليهم، وكلما أردت أن أقبل منهم، نهانى أبى عن ذلك حتى كدت أموت غبا، ثم وضعت لى وسادة فجلست عليها، وأتى المزين، ووضع تحت يدى مٹفاه وشمر أذناي، فأنكر قلتى ذلك، قلت يا أماه: زعمت أنك تريدن حلاقة رأسى، فما هذا الطشت قالت: يابنى، ليجمع شعرك فيه عدد الحلاقة، ينثر للناس عليه الدراهم حلوات المزين، قلت: فأى معاملة بين رأسى وأذناي حتى يشمرها، قالت: يابنى لعله

الطفولة، بكل نزقها وطيشها، ويمكن القول بأنه، بهذه العملية، يولد مرة أخرى، لكن في هذه المرة يولد رجلاً.

ويرى دى شابرول أن الأقباط يمارسون فختان للجنسين، وهي عادة تبدو متناقضة تماماً، أو غريبة على الأقل عن مذهب المسيح، ويرى أنهم يخضعون لها، إما بالاعتقاد، أو بفعل الأفكار المسبقة، رغم أنها لا تبدو إلزامية، ويذكر أنه في الصعيد يختتن جميع الأقباط، وإن كان عدد كبير من الأقباط في القاهرة يرفض تلك العملية.

ويضيف دى شابرول بأن الجنسين يختتنان في سن السابعة أو الثامنة، وينتهي يوم هذه العملية، عادة، بعيد عائلي يسبق العمد بتلك العملية<sup>(٤١)</sup>.

كانت مظاهر الفرع تزدد، كلما كانت حالة الأسر أسوأ، أو من أقرباه الحكام. فكان الاحتفال بأحد أبناء هذه الأسر مهرجاناً كبيراً، يكاد يشارك فيه جمع كبير، كما حدث في ختان ابن بنت السيد عمر مكرم<sup>(٤٢)</sup>، حيث دعا الباشا والأعيان، وأرسلوا الهدايا والتهاني، وعمل له زفة يوم الاثنين سادس عشر، مشى فيها أرباب الحرف والعربات والملاعب والصاعدين وغيرهم من أهالي بولاق والكفور والمسيانية، وغير ذلك من جميع أنواع المطبول والزمر فكان يوماً مشهوراً اكتريت فيه الأماكن للفرجة<sup>(٤٣)</sup>، ويدل هذا على عظم هذا اليوم ومدى الاهتمام به، حيث ازدهمت الشوارع ولم يعد بها مكان، فكانت تجر الأماك للمشاهدة.

وتزداد مظاهر الاحتفال، عندما تعظم مكانة المختن، فلما شرع إبراهيم باشا في ختان عباس باشا ابن أخيه طرسون باشا، وكان غلاماً في السادسة من عمره، فأمر بنصب الخيام تحت القصر حضرت أرباب الملاعب واللحاة والبهلوانات، وطبخت الأطعمة والحلوى والأسطة، وأوقدت الوقدات بالليل من المشاعل والقناديل والشموع بداخل القصر وتعالى النجفات البلور وغير ذلك، ورسوا بإحضار غلمان أولاد الفقراء، فحضر الكثير منهم، وأحضروا الفريزين، فختنوا في أثناء أيام الفرع نحو الأربعمائة غلام، ويفرشون لكل غلام طراحة لثاماً يرقد عليها حتى يبرأ جرحه، ثم يعطى لكل غلام كسوة وألف نصف فضة، وفي كل ليلة، تعمل حراقات ونفوط ومناقع طوال الليل، ودعوا في أثناء ذلك كبار الأشراف والقاضى والشيخ والسادات والكرى، وهو نقيب الأشراف أيضاً والعمالى.

وفي يوم الخميس، عملوا الزفة لعباس باشا، ونزّلوا به من القلعة على الدرب الأحمر، على باب الخرق، إلى القصر، وخطوه في ذلك اليوم، وامسلاً طشت للفريزين الذى ختنه

بالنناوير من نفوط الأكابر والأعيان وخطموا عليه فروة وشال كشمير ونسوا على باقى الفريزين بثلثين كيساً<sup>(٤٤)</sup>.

وتترك الجبرتى الذى وصف لنا احتفالات كبراه القوم بالختان، لذكرى وصف لىن لاحتفالات المصريين بالختان، في أوائل العقد الرابع من القرن للتاسع عشر.

يذكر- لىن- أن المصريين يطوفون بالولد الذى سيختن- ويعرف بالمطهر- في الشوارع. أما بعض رجال الفكر والدين، وبعض الأغنياء في القاهرة، فيختلون حضور أصنفاء المطهر في المدرسة في أفضل ثيابهم قبيل الظهر إلى أحد الجوامع المشهورة، كجامع الحسين أو الأزهر، أو السيدة زينب. ويقصد للجامع الرجال والنساء، وبعض صديقات عائلة المطهر مع المطهر. ويحضر الحلاق الذى سيتولى إجراء الختان ومعه خادمه.

ويجتمع كل هؤلاء في الجامع، ويتنظرون حتى انتشاء صلاة الظهر، ويطلقون إلى منزل أهل الطفل الذى سيختن. ويقدم هذه المجموعة خادم الحلاق، وقد يتبعه بعض الفقهاء يتشدون صديحاً في رسول الله صلى الله عليه وسلم، ويلهم تلميذان، أو أكثر، يسورون سوياً، فيقضى واحد منهم، أو اثنان: (باليالى السعد، باليالى الفرع، ويكمل التلاميذ الباقون الغناء قائلين بفرح ومرح مع الأصنفاء مجموعين)، ويرد الفريق الأول قائلاً: (الله بارك على اللور البراق)، ويرد الآخرون: (أحمد المصطفى سيد المرسلين)، وهكذا طوال الطريق، ويسير أقارب المطهر، بياهم ستة صبية، يحمل ثلاثة منهم قمعاً مملوء ماء ورد أو ماء زهر يرشونه على المتفرجين، بينما يحمل الثلاثة الآخرون مبخرة.

ويسير مع هؤلاء الصبية سقاً، يحمل قرية بها ماء على ظهره ملفوفة بمنديل مطرز، يقوم بتوزيع الماء في أكواب نحاسية على السارة في الشارع، ويتبعهم ثلاثة خدم، يحمل أولهم إناء قهوة فنى، وثانيهم صبوبة فضية، وزع عليها أحد عشر فنجان قهوة تقريباً، بينما يعشى ثالثهم سفر البدين مهمته ملء فنجان قهوة وتقديمه للمناقبين وهم الذين يبدو عليهم اللراة والمكانة وغالباً ما يعطى هذا اللوجيه نصف قرش مكافأة للخدم.

ويسير، أيضاً، مع الصبية صبي يحمل لوح كتابة المطهر وقد تدلى من رقبته بواسطة مندبل، ويقوم معلم المدرسة بتزيين هذا اللوح لهذه المناسبة، ويسير المطهر خلف الصبي حامل اللوح بين اثنين مرتدياً إما قياب عروس وبعض الحلى للمناسبة، وإما ثيابه العادية بوصفه صديقاً مطلقاً قمع بمندبل

مطرز، وتبجعه النساء مطلقات زغاريد الفرح، وتكولى إحداهن رش الملح ورزاه؛ طرداً للعين الشريرة.

عندما يصل الموكب إلى المنزل، يبادر بالقاء أول الصبية: «أنت شمس، أنت قمر، أنت نور على نور»، ويضيف الآخرون قائلين: يا محمد يا سديقي، يا صاحب العينين السوداوين، ويدخلون المنزل مردين معهم للرسول.

يصعد الصبية إلى الحجرات الطوية، تاركين النساء في الحجرات السفلية، ويزعن الصبية، قائلين: أنت ياعمة أنت يا عمته؛ تعالاً وأحضروا صرافته، ويقدم إليهم عدد دخولهم قاعة الحريم (وهي حجرتها الأساسية) شالاً كشموياً يسكنونه في شكل دائري، ويضعون لوح الكتابة في وسطه، «ويقف العارف - رئيس صبية المدرسة - مع المطهر والنساء، ويلقى خطبة الصرافة»<sup>(٤٥)</sup>.

بعد الخطبة، ترمى النساء نقوطهن فوق اللوح المكتوب ويجمع المزين تلك النقوط، وأضماً إليها في مدبيل، وينزل الصبية، ويقدمون النقوط إلى الفقيه الجالس في الحجرة السفلية، ويكون المطهر جالساً على كرسي، ويقف الحلاق إلى جانبه، والخادم في الجنب الثاني، حيث يضع حمله الذي فيه أدوات الطهارة على الأرض، وفوقه فنجان، فيضع الضيوف نقوطهم داخله للحلاق.

وتتناول الحريم العشاء قبل مغادرتين المنزل، كذلك يتناول الرجال طعامهم ويصرفون جميعاً، عدا رجال العائلة والحلاق وخادمه الذي يقوم بختن الصبي في حجرة مجاورة، وقد تتم هذه العملية في اليوم التالي، وبعد حوالي أسبوع، يصحب الحلاق الصبي إلى الحمام<sup>(٤٦)</sup>.

وبعد لين بهوالي عشر سنوات، يأتي جبرار دى نرفال، لينصف لنا حفل ختان في قرية صغيرة في ذلك الوقت، هي شبرا، وإن كان قد وصل إلى القرية في ثاني أيام الفرح على حد قوله، حيث تمت بعض طقوس الختان في طفل في اليوم السابق بالمسجد، ويذكر أن للحفلات العائلية للفقراء، هي حفلات عامة، بمعنى أن الجميع يحضرونها، فذلك كان الطريق غاصاً بالناس، كان هناك نحو ثلاثين طفلاً من زملاء المختون الصغير يمثلون قاعة من القاعات المختصة. أما النساء، فيجلسن في حلقة في القاعة الداخلية. وفي أثناء ذلك، وزعت القهوة والخلايين<sup>(٤٧)</sup>. بدأ بعض النوبيين في الرقص على نغمات الدريك (وهي طبلية من الفخار)، كان كثير من النساء يسكن بها إحدى أيديهن، ويقرعنها بالأخرى إذا كانت الأسرة ذات يسار، فكان اللائي يقمن بالرقص هن

العوامل ذوات البشرة البيضاء. أما النوبيون، فكانوا يرقصون لمزاجهم الخاص، وكان رئيس تلك المجموعة من الراقصين يقود خطوات أربع من النسوة أثناء حفلهن.

ويبدأ الأطفال في الاصطفاف صفين، وكان القوم يستعدون للتحول بالطفل في القرية على جواد، حيث حمل الطفل الذي كان يحلّي كالنساء، ويغلي فمه بمدبيل حسب التقاليد، وأمسك بالطفل لثتان من أقاربه واحد من كل جهة.

وانطلقت زفة المطاهر، كان هناك بعض النوبيين الذين يسبرون على عكاكيز<sup>(٤٨)</sup>، ويتسابقون بمضى طويلة، ذلك لجذب الجماهير، ويلبهم الموسيقيين، ثم الأطفال، وقد ارتدوا لجمل حلهم، ويقدم خمسة أو ستة من الشيوخ<sup>(٤٩)</sup> الذين كانوا يريدون الملويين الدينية، يلي كل هؤلاء الطفل على صهوة الجواد ويحيط به أقاربه، وأمامه زميل له، مطلق برقبة لوح الكتابة، قد زينه مدرس المدرسة ببعض الكلمات المنسوخة بخط جميل. وخلف الحصان توجد امرأة، ترش الملح رشاً مستمراً لإبعاد الأرواح الشريرة، وبعد ذلك نماء الأسرة، تتوسطهن الراقصات.

وكان هناك من يحمل قنيدات من العطر، وأيضاً أطفال يحملون قنيدات بها ماء ورد يرشون<sup>(٥٠)</sup> بها المتفرجين. وكان الحلاق من ضمن السائرين في هذا الموكب ممسكاً ببده أدواته ومعه مساعده، يحمل حربة عليها لافتة محملة بمزايأ مهنته.

وينتهي هذا الموكب ببعض النساء المسجورات اللائي يستخدمن كذلك ذنابات في احتفالات الدفن، ويرافقن الموكب صائحات.

وبيلما كان الموكب منطلقاً في شوارع شبرا، كان الزنوج يمدون الموائد ويزينون القاعة بالأغصان، وعندما يعبر ذلك الموكب يجلس الأطفال أربعة أربعة حول الموائد المستديرة التي احتل مدرس المدرسة والحلاق والمشايخ أماكن الشرف فيها. أما كبار الشخصيات، فينتظرون نهاية الوجبة، حتى يشتركوا بدورها فيها.

ويضيف جبرار «بأن من كان منهم على سعة يدفع ثمن نصيبه في صورة هدايا صغيرة، وهذا يخفف قليلاً من التعب، ومفهوم هنا طبعاً أن جبرار يقصد النقوط، وهذا ليس نصيباً، ولكنه تقليد ومعاونة.

بعد انتهاء السأدية، يدخل الأطفال القاعة التي بها النساء ويلشدن: أنت يا عمته، وأنت ياخاله، هيا أعدوا صرافته. وتحتضر النساء شالاً أمسك به أربعة من الأطفال، ووضع لوح

والقليل بعمل الاحتفال في منزله. أما في الواحات الخارجية، فختان أولادهم عدد عمل أفراح الزواج.

قمتي حل ختان الطفل، أعنى عندما تتيسر حالة والده لوفاء نذره - وهو عادة بعد حصاد القمح وإدخاله المخازن - يتوجه بعض أقارب الصبي للاعتذار إلى أهالي متوفى البلد، والنساء يعتذرن أيضاً، وذلك قبل العرس بمدة شهر أو أقل. ثم يشهرون في بداية قرعهم، زغاريد مزعجة، وغناء على طارات، بأناشيد تمثل نذابات بلاد الأرياف. وترقص<sup>(٥٤)</sup> النساء على طرق كفوف الرجال الذين ينشدون أناشيد مختلفة، ويستمررون على ذلك جملة أيام، وعند قرب العرس، تأتي النساء حاملات غذاءها في أطباق من خوص عليها خبز وأرز مطبوخ، لتساعد أصحاب العرس في دق الأرز وغرلة القمح، بعد تجهيزه، يوزع على طواحين<sup>(٥٥)</sup> البلد لطلحه مجاملة، لا يخزون إلا في صباح يوم العرس.

وعند تمام الاستعداد، يستحضرن الطفل الذي يشبه في شكله طبل شحاذي الأرياف، الذين يمرن على المنازل قائلين (أبو اللهامين ياسيد)<sup>(٥٦)</sup>. وفي دقته، لا يفرق عن دلوكة العبيد في رعدنا ونقرتها. وهذا، يأتي الرجال المدعويون بخيولهم من البلاد، حاملين الأسلحة النارية ليمطون مرماحاً بالخيل والبارود، وتخرج النساء؛ لتشخيص بلو، شبه رقص العبيد، بمضهن لايسات على شكل أعراب على رأسهن طربوش مغربي بدون عمامة، لاقات نصفهن السفلي في حزام صوف أبيض، والطوى في ملأة إخميمي منقوشة، سائرات وجوههن بقطع من الشاش الأسود الرقيق، ليبصرن من خلاله الطريق، ويأبدهن عصا طويلة، والبعض الآخر، وهو الأكثر، يأتين بلباس الزينة، وهو قميص أسود مطرز بالحرير الملون صدره، يلمع من قطع صفيح مستديرة بشكل العملة المصرية القديمة مرصوسة بانتظام حتى عند تمايلهن يحدثن نغمات مختلفة، ويسترن وجوههن أيضاً بقطعة من الشاش.

ويتمايلن جميعاً شمالاً يميناً محركات أذرعهن في كل خطوة على نغمة الطبل بين صفوف الرجال، ويمكن كذلك من العصر إلى الغروب. ويحتج على نساء المنزل، كجيرة أو صغيرة، أن يرقصن في هذا المجمع زيادة عن الأحباء.

وبعد ذلك، يذهب الرجال والنساء إلى منزل الفرح، فيتناولون العشاء، وبعضهم يعمل مولداً نيوي<sup>(٥٧)</sup>. ويبيت الرجال وبعض النساء الغرباء عن البلد إلى الصباح، فتحضر أهالي البلاد، ويلم ما يعرف بالنقوط من الحاضرين، ففي بعض البلاد، تدفع الرجال النقطة، والبعض الآخر تدفعها

الكتابية في وسط الشال، وأخذ العريف<sup>(٥٨)</sup> يترنم بلحن، ويردد باقي الأطفال والنساء كل مقطع منه، فكانوا يملأون الله، للعالم كثر شيء، والذي يطم دبة النملة السوداء، وما تقوم به من عمل في الطلمات، أن يمدح هذا الطفل الذي يعرف، الآن، القراءة ويستطيع فهم القرآن - بركته، وأخذوا يشكرون باسمه الأب الذي دفع للأستاذ أجره، والأم التي علمته الكلام، منذ كان في المهمل، ولا يخفى علينا المصطفى الخفي وراء الشكر، فمقصود به تعليم الأطفال وإعلامهم بفصل الأبوين، وغرس تلك القيمة الجميلة فيهم. لذلك، نجد الطفل يقول لأمه أطلب من الله أن أراك جالسة في الجنة تحيكي مريم وزينب بنت علي، وقاطمة بنت النبي.

ويظل ذلك بعض الأناشيد، وفي أثناء ذلك، كان الغتيان يجربون حول القاعة، وهم يحملون الصرافة (النقوط)، كانت كل امرأة تضع على اللوح هدايا من قطع النقود الصغيرة. وبعد ذلك، أفرغوا الصنع النقدي في مدبل، كان على الأطفال أن يهبوا مافيه إلى الشيوخ.

ولما عاد الطفل إلى غرفة الرجال، أجلس على مقعد مرتفع، ووقف الحلاق، ومساعدته على جانبه، وقد أسكا بالأنهما، ووضع أمام الطفل حوض من النحاس، كان على كل من الحاضرين أن يضع فيه هبته. وبعد ذلك، اصطلمبه الحلاق إلى غرفة منفصلة، حيث تمت العملية في حضور اثنين من أقاربه؛ بينما كانت الصلح تدق لتغطية صراخه.

وبعد ذلك، استمر هذا الجمع في قضاء جانب كبير من الليل في تناول الشراب والقهوة والبوطة<sup>(٥٩)</sup>.

ويأتي كلوت بك بعد جبرار، ويذكر في كتابه لمحة عامة عن مصر وصفاً لاحتفال الختان، ولم يذكر أين تم هذا الاحتفال، وهذا الاحتفال شبيه تقريباً بما سبق ذكره لدى ابن جبرار<sup>(٦٠)</sup>.

ولنترك، الآن، وادي النيل متجهين إلى واحة الخارجة والداخله بالصحرى الغربية، لنرى ماذا كان يحدث عند الختان في بدايات القرن العشرين، تحديداً في عام ١٩٠٥، وقد ترك لنا هذا الوصف الطبيب مصطفى فهمي، الذي عمل في واحة الداخلة لمدة عام، دون خلالها مشاهداته، ولنتركه يقص علينا ما رآه:

«يهتم أهالي الواحات، وخصوصاً الداخلة، بالاحتفال بختان صبيانهم أكثر من بقية الاحتفالات، فبعضهم يندّر ختان أولاده عند شيخ من الأولياء الموجودين بهذه الديار.

الحريم، ويكرى ذلك شخص من العائلة معه المأذون، يكتب قيمتها، وأسماؤه من يدفعونها، وهي تكرار بين ثلاثة قروش، تعريفة فما فوق ذلك، وبعد ذلك، يزفون الصبي على حصان حول البلد يتقدمه الطبل، وتحمله النساء بأناسيدها غير الراضحة، ثم يعودون إلى المنزل، فيلم الحلاق نقطه من الحاضرين، وهي دون القرش في الغالب، قالاً: لكل شخص، هذه الجملة: (خلف الله عليك يا عريس وسى فلان نقط بخير: خلف الله عليه)، وهنا تزغرد النساء.

أما إذا كان الصبي مذكوراً (٥٨) لأحد المشايخ، فيوزف من البلد بالطلل إلى مدفن الشيخ المقصود. وهناك، تذبح الذبائح، وتعمل الأطعمة اللازمة، للمدعوين، ويبيتون جميعاً في هناك وسرور بعد عمل القرص اللانز الذي ربما يستمر إلى قرب الفجر. وفي الصباح، يعودون إلى المنزل، وتلم النقطة، ويعمل الختان.

وكيفية عمل الختان؛ هو أن يجلس رجل على ماجور منكس ويمسك الصبي الإمساك المطوم، ويجري الفخذ حلاق الصحة. وفي أثناء بكاء الطفل، يضعون في فمه بلعة أو قطعة من السكر لخشيف الآلام (٥٩)، وهي عسومية عدد الجميع (٦٠).

وبعد مصطفى فهمي بحوالى عقد من الزمان، يأتي ليدر في عام ١٩١٤، ليكتب عن عادات المسيحيين في الصعيد، ومن ضمن هذه العادات، يتناول الختان بالوصف، فيذكر: «أن الختان يمارس في أنحاء البلاد، وإن كان نادر الحدوث في القاهرة. وهناك سبب غريب يجعل الكتيمة تحظر الختان بعد التعميد بصورة واضحة؛ بل إنها تلقى السر المقدس (٦١)، إذا أجريت هذه العملية. ومع ذلك، فأهل الريف لا يعيرون اهتماماً كبيراً لهذا الحكم؛ إذ إن أغلبهم يلتزمون بعادة الغالبية المسلمة التي تنتظر حتى يصير الغلام في الخامسة أو السادسة من عمره (٦٢)، وبعد ذلك يجري له حلاق الصحة عملية الختان، ثم يحتفلون بهذه المناسبة احتفالاً مشابهاً لما يقوم به جيرانهم (٦٣).

ويفضل المصريون الأقباط شهر سبتمبر لهذه المناسبة، حيث يكون الحصاد قد وفر المال للناس بعد جهدهم في الزراعة. ويؤمن المسيحيون إيماناً شديداً بهذه العملية من منطلق صحي؛ فهم يعتقدون أنها تنقّي من الإصابة بالسرطان. ومن ناحية أخرى، يرون أنها علاج له، إذا أجريت في مرحلة متأخرة من عمر الإنسان. ويعالج الجرح بلحاء شجر الرمان (٦٤) للملحون.

ويبدأ الاحتفال في الليلة السابقة على الختان؛ حيث تعجن الحناء. وفي المناطق الريفية، تؤخذ قطع من الحناء وتوضع على صينية ويفرس في كل منها شمعة. والطفل، صاحب المناسبة، يمشى خلف صينية الحناء داخل البيت، وكل النساء يغنين أغاني شعبية ويغردن تحبواً عن الفرح. وقبل أن يستريح الغلام، يأخذ قطعة من الحناء، ويقض عليها بكفه، وتقبل النساء الشيء نفسه. وصباح اليوم التالي تكون كفوفهن قد صبغت بلون بلى، يميل إلى الأحمر.

وفي يوم الختان نفسه، يرتدى الطفل أبهى ملابسه، ويؤتى به من الحريم، تعبيراً على أنه حتى ذلك الوقت كان ينتمي إلى النساء. وتوضع على رأسه قنطرة موشاة بالذهب، كذلك التي ترتديها النساء، ثم يخرج في موكب كبير، مصطحباً فرساً يملؤه الفخار، ويسير الموكب في أنحاء القرية. ويصاحب ذلك عزف الموسيقى، وإطلاق الأسلحة النارية التي لا تكتمل للفرحة بدونها.

وهناك وليمة عامرة يقيمها الأب، ويساهم المدعوون في دفع أجر الحلاق (٦٥)، وهو نفسه. بغض النظر عن ديانتهم. يؤدي هذا الطقس لكل أفراد المجتمع (٦٦).

وتأتى وينفريد بلا كامان إلى الصعيد، بعد ليدر بأقل من عشر سنوات، لتجمع مادة كتابها «قلاخو الصعيد، خلال ستة أعوام (١٩٢٠ - ١٩٢٦)»، وتجد أن هناك اختلافاً بينهما في تحديد سن الختان عند المسيحيين، فكما سبق، ذكر ليدر أن الختان يتم في سن الخامسة أو السادسة، بينما تذكر وينفريد أنه لابد من ختان الطفل قبل التعميد، ومعروف أن التعميد يتم قبل بلوغ الطفل أربعين يوماً من العمر، ويبدو أن وينفريد قررت ما هو مفروض، ولم تذكر ما هو شائع.

وواصل هذا من روليتها التي سادها، الآن، لكي ترويها: «وطبقاً لما ذكره بتر، فإن الختان لابد أن يتم قبل التعميد، ومراسم الختان الفطرية، تشبه إلى حد كبير ميلانها عند المسلمين. لذلك، فإن الوصف التالي يطبق على اتباع الديانتين، والفرق الوحيد هو أنه في الوقت الذي لابد أن يتم فيه ختان الطفل القبطي قبل التعميد، فليس هناك ما يحدد العمر الذي يتم فيه ختان الطفل المسلم، وإن كان ذلك يتم، دائماً، في السنوات الأولى من عمر الطفل. وتطلب مراسم الختان مصاريف معينة. ولذلك، فهي تتم أحياناً، مع إحدى مناسبات الزواج، حيث يمكن أقسام التكاليف.

والطفل الذي تجرى له هذه العملية، تخضب يده ويدها بالحناء عند الغروب قبل يومين من ذلك. وفي اليوم التالي،

الذكور بإجراء هذه العملية، وأنه. بذلك. لم يعد تحت سيطرة الأم وقريباتها. هذا مجرد تخمين، وما قدمته، ليس إلا على سبيل التفسير المحتمل لهذه العادة<sup>(٧٠)</sup>.

وبعد أن طويلا صفحات التاريخ، مطالعين الاحتفالات التي صاحبت عملية الختان، واجدين مادة فقيرة في عصور مثل العصر الفرعوني، ومادة متوسطة في العصر الإسلامي، أغلبها خاص بطبقة الحكام، ومادة غنية في القرنين التاسع عشر وأوائل القرن العشرين؛ نجد أن هناك فترات من التاريخ المصري مظلمة تماماً تجاه هذا الموضوع. وهذه الفترات، هي الفترة اليونانية والرومانية والبيزنطية والعثمانية. وربما تكشف الوثائق ومصادر التاريخ ما غمض أمامنا، حتى الآن، خلال هذه الفترات.

ولكن ماذا عن العصر الحديث؟ وما أصبه هنا قبل عقدين أو ثلاثة من الآن. دفننا هذا إلى التجول في بعض أنحاء مصر المتباينة جغرافياً واتصالياً، والمثلة على قدر المستطاع لمختلف المناطق الجغرافية؛ لكي نرى احتفالات أهل ذلك الزمان - مسلمين ومسيحيين - الخاصة بعملية الختان، أو المصاحبة لها، ومقدار التشابه والتغير وعوامل هذا أو ذاك، بالإضافة إلى الدوافع وراء كل ما ذكر.

ولهذا، سنلتقي ببعض من شاركوا في هذه الاحتفالية، أو شاهدوها في سواطهم؛ حيث راصبت أن يكون الراوى أو المشارك من المدينة أو القرية نفسها.

ومن أقدم أحياء القاهرة، حي نشأ باعتباره ميناء نهرياً، وقام الفرنسيين، وأشهر بالفقوة، ونسب إلى أحد الأرباء؛ هو حي بولاق أبو العلا. ولمكانة سيدى السلطان أبو العلا في نفوس أهل الحي خاصة، كان ولابد غالباً أن يكون السلطان نقطة البدء، ولابد من البداية.

تتم هناك عملية الطهور، سواء للولد أو البنت، سرّاً خوفاً من الحسد، وليست هناك سن محددة للطهور، فيمكن أن يكون عمر المظاهر شهر أو خمس سنوات، كما أنه في أحيان كثيرة تتم عملية الطهور لمجموعة من الأطفال مرة واحدة، وليس شرطاً أن يكونوا أقرباء، فيمكن أن يكونوا من بيت واحد، أو من حارة واحدة، أو جيران، أو معارف. وكانت القلفة أو البظر ترمى في النيل؛ اعتقاداً في أن هذا يجعل الجرح يشفى سريعاً، وربما خوفاً من السحر.

والأيام التي تلي الطهور، لا يحدث فيها أى شيء لا طبل ولا غناء؛ خوفاً، أيضاً، من الحسد، أو مرض الطفل، نتيجة لنظرة عين، ويستمر هذا التحريم حتى اليوم السابع.

يأتى الحلاق ويقص شعر الولد بطريقة خاصة، يطلق عليها «المقرص». وبعد الحلاقة، يستحم الولد وتوضع على وجهه المملات المعدنية، كما قيل لي، ويأخذ الحلاق النقود التي تقدم بهذه الطريقة. وبعد ذلك، يرتدى الولد طاقية من نوع خاص مصنوعة من اللباد. وهذه الطاقية بيضاء اللون، وتكون مزينة برسومات باللون الأصفر وشرائط بيضتها والداه خصيصاً لهذه المناسبة، ولا يرتديها إلا في هذه المناسبات. ويزاد في تزيين الطاقية، بوضع قطع من الورق الملون أو قصاصيص القماش أو الموملين. وبعد أن يلبس الولد هذه الطاقية، يوضع على حصان، وأعتقد أنه يجلس عادة ووجهه ناحية ذيل الحصان<sup>(٧١)</sup>، ويغطى بشال، ويمسك أحد الرجال، لكي لا يقع من على الحصان الذي يقوده رجل آخر، ثم يلف به في أنحاء القرية بصحبة عازفي الموسيقى. وإذا كان هناك أخان تجرى لهما هذه العملية، فإنهما يركبان، معاً، على حصان واحد. وبعد أن ينتهي الطواف في القرية يؤخذ الولد إلى البيت، ويقدم المشاء للأصدقاء الذين وضعوا النقود على وجهه، وكذلك الحلاق. وتقوم الموسيقى بدور مهم في هذا الاحتفال، ولا يكف المازفون عن قرع الطبول، وضرب الصاجات، ونفخ القرب. وبعد أن ينتهي المدعوين من المشاء، يغادرون جميعاً البيت ومعهم المازفون. وفي صباح اليوم التالي، يأتى الحلاق وحده إلى البيت حيث يدفع له والد الطفل أجره أولاً. ويحصل الحلاق على جنيه أو أكثر. ويمسك الطفل، ويطلب منه ألا يخاف. ويحاول أحد الأشخاص أن يلفت انتباهه، بينما يلتهمز الحلاق هذه الفرصة ليقطع القلفة. ويرتدى الولد جلابية بيضاء خاصة بهذه المناسبة، ذات كمين طويلين، تربط القلفة في أحداهما. بعد ذلك، يربط الحلاق أم الولد وخالته معاً عن طريق لف عمامة حول رقبتيهما، ويجرهما خارج الدار<sup>(٧٢)</sup>. وهنا، يدخل الأصدقاء الذين تجمعوا في الخارج، ويهبون النقود مرة أخرى للحلاق الذي يغادر البيت بعد ذلك. ويغسل الجرح يومياً، ويرش عليه مسحوق، أظن أنه الحدة<sup>(٧٣)</sup>. وتظل القلفة مربوطة في كم جلابية الولد إلى أن يشفى الجرح. ولابد أن يظل مرتدياً الثوب الأبيض طوال هذه المدة.

وبعد أن يتم ختان الأولاد، توسع لهم تعميدة، تتكون من قطع قصيرة من جريد النخل التي حفر على أحد جانبي كل منها مثلثات. والفرض منها الحفاظ على الجرح من التلوث ومنع العين الشريرة. وهذه التعميدة، يضعها الولد لمدة سبعة أيام بعد العملية، حيث تتدلى من خيط حول رقبته.

وليس هناك سبب لربط الأم والخاللة معاً من رقبتيهما، وإخراجهما من الدار، إلا أنني أرى أنه من المحتمل أن تكون هذه طريقة للتأكيد على حقيقة أن الطفل قد انضم إلى مجتمع



اليوم السابع، هو يوم الإعلان عن أن هناك طهوراً قد تم، فيدعى الأهل والجيران على الغذاء، حيث يتم ذبح إحدى ذوات الأربع، أو شراء لحمه، وذلك حسب المقدرة، بالإضافة إلى تناول المدعوين للطعام، سواء طعام الغذاء أو العشاء ويطهى صاحب الحفل فنة باللحم، ويرسلها إلى جامع السلطان أبو العلا، والبعض يرسلها إلى السيدة زينب، أو سيدنا الحسين، للفقراء.

وتقوم السيدات والرجال بتقديم النقود، سواء للأب أو الأب، أما المزين، الذي قام بطهارة الولد أو البنت قبل ذلك بسبعة أيام، فكان يأخذ نقوده في حبله من أهل المظاهر فقط؛ حيث - كما سبق القول - كانت العملية سرية.

تبدأ الزفة من عند جامع السلطان أبو العلا قبيل المغرب؛ حيث يمتطي فارس هذه الزفة حصاناً، مرتدياً جلباباً أبيض، وعقالاً تحته طرحة بيضاء فوق الرأس، وإذا كان الفارس صغيراً، يركب وراءه رجل كبير لكي يمسك به؛ خوفاً من وقوعه ويقود الزفة الضو<sup>(٧١)</sup> بفرقه المكونة من حوالي عشرة أفراد بطبولهم ونفوقهم وحناجرهم؛ حيث يقومون بلقمة حول الجامع، تبدأ من اليمين، ثم يطلقون إلى مكان الفرح.

ويسير الرجال خلف الفرقة التي تنشُد ويجوارها، وبعد ذلك النساء اللاتي يزغرن، ويختلط الصغار بهؤلاء وهؤلاء، ويتقدم هؤلاء أو بينهم فارس هذا اليوم.

وتصل هذه الزفة إلى مكان الحفل، حيث يكون قد تم نصب صوان وضعت به كراسٍ للمدعوين، وتتشد الفرقة بعض الأناشيد. وفي بعض الأحيان، تحيي الفرقة هذا اليوم وفي أحيان أخرى، تكتفي بالزفة وبعض الأناشيد الدينية، ثم تستكمل الليلة فرقة غنائية أخرى، وعلى رأسها عالمة - على حسب رغبة صاحب الفرح - ويستمر ذلك إلى وقت متأخر من الليل. وكانت الناس تتنافس في تقديم النقود للفرقة والعوالم. وفي بعض الأحيان، كانت تبدأ الزفة من عند السيدة زينب، أو سيدنا الحسين، وتلف أيضاً حول السلطان أبو العلا، وغالباً ما يحدث ذلك، إذا كان هناك نذر.

هذه الزفة، تتم إذا كان المظهر ذكراً. أما إذا كانت أنثى، فالزفة تكون في الحارة أو الشارع فقط، ولا تبدأ من عند السلطان، وكان يتم الاحتفال بطهور الأنثى أيضاً، ولكن ليس بالصورة نفسها التي يحتفل بها للذكر، واستمر ذلك إلى نحو عشرين سنة مضت. أما الآن، فقد اختلفت تقريباً تلك الزفة، وأيضاً مظاهر الاحتفال، حيث نشاهد بين الحين والحين حفلاً لطفل مخزون، خاصة في مولد السلطان أبو العلا، ولكن ليس بالصورة نفسها أو الفرحة كما كان يحدث من قبل<sup>(٧٢)</sup>.

وفي حي المنيرة بالقاهرة، تروي إحدى السيدات ما كان يحدث عند طهارة طفل مسيحي: «غالباً ما كان يتم الطهور في موالد القديسين مثل ماري جرجس، أو برسم العريان؛ حيث توجد مبانٍ بجوار الكنائس وتابعة لها، تجري بها تلك العملية. والسبب الذي كان يظهر فيها الطفل، تكرر بين أربعين يوماً وأحد عشر عاماً، وربما زاد عن ذلك. والموعود المفضل للطهور، كان في شهر سبتمبر، حيث تكون قد انكسرت موجة الحر. وفي أي يوم من أيام الأسبوع، عدا أيام الأحاد،

يذهب أهل الطفل، الذي سلم طهارته، إلى الكنيسة مساء اليوم السابق للطهور؛ حيث يصلون فيها، ويحضر القديس في الصباح. وبعد القداس، يتم الطهور، ويكون الطفل مرتدياً جلباباً أبيض وقفلة بيضاء، وتوجد صلاة خاصة بالطهور، ولكن نادراً ما تقام.

ولا تعمل زفة للمظهر خوفاً من الحسد، ولكن يعلق له خرز أزرق في صدره مدعاً للحسد، وأيضاً ثوم، كما تكسر بصلة؛ وذلك لطرد الأرواح الشريرة. وتصل له أسورة من سبع حبات بقول مختلفة الأنواع أو من يقول لمنع الحسد، ولصحة القدرة على الإنجاب.

وفي الثالث، أي ثالث يوم، يحضر الأهل والجيران البقول حيث تقدم نقود لولادة الطفل، عبارة عن نقود، أو سكر وشاي، وما هو شبيه بذلك.

ويرش الصلح في أرجاء المنزل ويبخر، وذلك أيضاً لمنع العين للشريرة والحسد، ويعمل أكل للحضور، وغالباً ما يكون كسكسي، وقادسية<sup>(٧٣)</sup>، وغديرة<sup>(٧٤)</sup>. ويمكن أن يطبخ أيضاً، وهذا يرجع إلى المقدرة المالية.

ويحتفل أيضاً بالسابع، أي سابع يوم، ويعمل فيه مثل الثالث، وإن كان ما يقتصر الاحتفال على السابع، وأحياناً على الثالث، وهذا أيضاً يرجع إلى المقدرة المالية، ومكانة الأب والطفل، من حيث كونه وحيث أجاه بعد مدة<sup>(٧٥)</sup>.

وتختلف الزفة في (أبو قير) بالإسكندرية عن زفة بلاق أبو العلا، حيث تكون الزفة بالكاريئات، فيلبس العريس طاقية وقفطاناً أبيض مشغولاً عليه خمسة وخمسة والخمسة الأحمر المزوي، ويكتب على القفطان أيضاً الله أكبر، وتم الزفة بالكاريئات - التي يتراوح عددها حسب مكانة العريس ومجاملة أبوه للأخريين في مناسباتهم - في شوارع أبو قير، وتتطلق الأغاني واللزغاريين من الكاريئات، والزفة تتم بالنسبة إلى الذكر فقط.

«قلما كانت مية النيل تصمر، كانت الناس تقول الوقت ده كويس للطهارة والجرح يطيب بسرعة». ففي وقت القيضان، كان معظم الناس من مسيحيين ومسلمين، يقومون بطهارة أبنائهم حيث إن الجرح في الشتاء لا يشفى سريعاً<sup>(٨٢)</sup>.

وفي يوم الطهور، يدعى الأهل والأحباب ويحضر الأطفال الذين يغنون ويدعون لعريس هذا اليوم بأدعية جميلة. وغالباً ما يشارك الأطفال بوصفهم مردين خلف من هم أكبر منهم سناً.

وفي اليوم المحدد لإجراء عملية الطهور، كان أهل الطفل يحاولون خداعه، لكي لا يقوم أثناء إجراء العملية، ويحضر المزين باعتبارها ضيفاً، وتمت العملية بسرعة، هذا إذا كان الطفل صغيراً، أما إذا كان كبيراً ويدرك، فيحاولون إقناعه بأن الطهارة علامة على الرجولة، وأنه لن يشعر بألم، فهي تشبه قرصة اللملة. وكان الحاضرون يقومون بتقديم النقود للمزين الذي كان يردد أسماء مقدسي النقود مقرباً بها التهيلة المباركة - كما كانوا يقدمون النقود لأبوي الطهور. وبهذا، ينتهي يوم الختان.

وكان يحتفظ بالقلعة، حيث توضع في حجاب، ويعلق أو يوضع تحت الوسادة، والحجاب كان يوضع في كيس من القטיפ، وبعض الناس يضعون مع الحجاب أدعية دينية مكتوبة على ورقة، وهذا يعبر عن الامتنان لله على أن هذه العملية تمت بنجاح. وسر الاحتفاظ بها أنها جزء من جسم الإنسان.

ويبدأ الاحتفال في اليوم السابع، حيث كان يلبس المظهر جلابية بيضاء مشغولة باليد ومزينة بالصليب. والآن، يلبس بلوزة ويطلقون، وأحياناً صديرياً مطرزاً بالماكينة، ومزينة بالصليب، وهذا أبيض.

والآن، يقدم الأهل والأحباب هدايا عبارة عن شيكولاته أو لعب أو ملاس. وقبل ذلك، كانت الهدايا عبارة عن شاي، أو سكر، أو ما شابه ذلك. وكان الأولاد يصطفون ويجلسون ويرددون الأغاني خلف إحدى المغنيات من أهل العريس أو من الجيران، لهم سيدة أو بنت تجيد الغناء. ويكون الطفل محمولاً بين يدي أقرب الناس إليه، وعادة لا تكون الأم، لأنها تكون خائفة عليه. ويلف به على الحاضرين الذين يغنون ويهللون.

وفي المساء، يجهز العشاء، وهو في هذه المناسبة إما كسكى أو مسرودة<sup>(٨٣)</sup>، ويوزع الشربات على الحاضرين.

وقبل الزفة، يجتمع الناس في منزل المظهر<sup>(٨٤)</sup>؛ حيث يقومون بنقوطةم لوالدي العريس، والنقوطة عبارة عن نقود، أو سكر وشاي، أو أى شيء مما يخزن في المنازل<sup>(٨٥)</sup>.

وفي وسط الدلتا بقرية زاوية للناعورة بمحافظة المنوفية، كانت تتم دعوة الأهل والأحباب على الغداء يوم الطهور الذي ليست له سن محددة، ولكن لا تزيد غالباً عن خمس أو ست سنوات. ويحضر المزين عصراً؛ حيث يقوم بطهارة الولد، ويقوم الناس بتقديم النقود للمزين ولوالدي الطفل، وهو عبارة عن نقود، أو شاي، أو سكر، أو أرز، ومكرونة، وغير هذا من أشياء مماثلة.

وفي أثناء ذلك، تخبى البنات الصغار والنساء داخل الدار مستخدمات أى وعاء للإيقاع.

وبعد الطهور، تبدأ زفة المظهر. ويجب أن نذكر أن هناك من يهتف بعمل زفة، وهناك من لا يهتف بها - حيث يركب المظهر حصاناً أو حملاً بناحية أمام رجل كبير يمسك به، وحوله الأولاد والبنات مخنن وواحدة كبيرة ترى الملح منمناً للحسد. واللفة، عادة، تكون في الناحية<sup>(٨٦)</sup>، وإيست حول القرية كلها. وعندما تعود للزفة، تستمر البنات والسيدات في الغناء حتى المغرب، أو بعده بقليل، ثم يفضض هذا الحفل.

وهذا الاحتفال قاصر على الذكور فقط، وفي بعض الحالات القليلة، لا يتم احتفال؛ حيث يتم الطهور بدون أى مظهر احتفالي، وبالنسبة إلى البنات، تتم طهارتين دون احتفال<sup>(٨٧)</sup>.

وللطهور عند المسيحيين بزاية للناعورة، كما يذكر الأستاد فايز تادريس، «فرحة كبيرة، فضلاً عن أنه أمر مقدس، واللقب الذي يطلق على المظهر هو العريس، ولا ننسى أنه يوجد لدى المسيحيين عيد الختان، ويعتبر من الأعياد المسيحية الصغرى<sup>(٨٨)</sup>».

وهناك ارتباط بين الختان والعماد، فلأبد أن يسبق الختان العماد، وهناك نص على ذلك.

وبسؤال الراوى، هل كان المسيحيون يفضلون تخفيفهم في يوم عيد الختان؟ أجاب: المادة تطو على كل شيء، والعادة، هنا، أن الميعاد الأفضل للطهور - من زمن سابق لا نعيه، ولكننا توارثناه جيلاً بعد جيل - هو أثناء وفاة النيل وفيضانته الذي يعنى الطهارة. وكان موعد القيضان، هو شهر أغسطس وسبتمبر بالتقويم الميلادى، ويقال به مسرى من الشهر القبطية<sup>(٨٩)</sup>.

ويحضر المزين في هذا اليوم، ليضك الرباط، ولا ينقط المزين في هذا اليوم، ويتناول أجره من عملية الطهور في اليوم السابع؛ وذلك حتى يضمن أهل الطهر حضوره، متتابعة الجرح والغيار عليه،<sup>(٨٤)</sup>.

وإذا انتقلنا من وسط الدلتا إلى قرية الصوامعة شرق بالصعيد؛ حيث التصك بالعادات والتقاليد، والصراع أشد من أجل لقمة العيش، والجدل والمصحراء يحاصران الأرض الزراعية من الشرق، فتصديق، وتصبح عاجزة عن سد رمق أهلها. ونستطيع القول - باختصار - إنها بيئة طاردة لعجز الموارد الاقتصادية عن الوفاء باحتياجات السكان.

يرى لنا أحد أبناء القرية عما عاصره من زمن، عندما كان طفلاً لم يشب بعد عن الطوق، وكانت شوارع القرية ملاعبه التي يقضى فيها أغلب أوقاته، حدث هذا منذ حوالي أربعين عاماً، ولندعنا يقص علينا ما وعته ذاكرته، أو ما هو خاص بما جرى له في يوم من الأيام:

«ممارسات الطهور في القرية لا تخرج من يد حلاق القرية، أو حلاق الصحة، وليس كل الحلاقين في القرية لهم يد في عملية الطهور؛ وإنما تجد في القرية، أو عدة قرى متجاورة، حلاق له شهرة، أو خفة يد، في طهارة الطفل، أو الصبي، يطلق عليه حلاق الصحة.

تبدأ عملية طهور الطفل أو الصبي ابتداء من سن الرابعة أو الخامسة وحتى العاشرة. وإذا كان الطفل وحيد أبويه، أو الطفل البكر، يقام له احتفال خاص عند طهارته. أما إذا كان له أكثر من أخ، وله أخ كبير يتزوج، فإنه يطهر في صبلحية عرسه، ويتم الطهور في الصباح الباكر، هرباً من الحر؛ حيث يجلس الطفل على كرسي، وتحت قدميه قدر من التراب، ليؤزل عليه الدم الناتج من الجرح. وتحضره العروس، ومن حولها والده وأمه وأخواته وأقرباؤه، وذلك نقولاً بالمرسوس واستبشاراً. والطفل يتنابه الخوف عادة وأحياناً الخجل؛ الخوف من عملية الطهور فيبكي. والخجل، لأنه يتجرى أمام الناس، وخاصة العروس إذا كان في سن الصبا، أو في حدود السادسة أو الثامنة وخاصة إذا كان في العاشرة. وتكرر من حوله عبارات التشجيع وعدم اللخوف، فهو رجل، وأحياناً يوضع ممدبل على عينيه، والولد الذي لا يخاف، يرفع المندبل من على عينيه قائلاً: «أنا مش خايف»، وأثناء عملية القطع تنطلق الزغاريد.

ونأرداً ما يبكي في هذه السن؛ لأنه يرى في نفسه أنه رجل، وعيب عليه أن يبكي. أما إذا كان صغيراً ولا يبكي فهذا خوفاً عليه من الحسد<sup>(٨٥)</sup>، يضربه والده أو عمه بالقلم ضربة

قوية تحطه يبكي، ويعطى للطهر، الذي عادة ما يرتدى جلباباً أبيض قطعة سكر، تعويضاً عما فقد، من دم أثناء الطهارة أو يحلى «فمه»، وينقط للحاضرون الحلاق، حيث يوضع النقوط في صحن أمامه.

أما إذا كان الطفل وحيد أبويه، فإن له احتفالاً خاصاً، قد يستمر أسبوعاً أو أسبوعين قبل عملية الطهارة. وفي هذه الحالة، يكون الطفل عادة في سن الثالثة أو الرابعة، وعلى الأكثر في الخامسة؛ لأن الوالدين يريدان أن يفرحوا به.

وتبدأ احتفالية الطهور بعد العصر وحتى المغرب بالمرور في شوارع القرية. وتتكون الجماعة، التي تلب شوارع القرية، من ضاربي الطبل والمزمار البلدي، وواضعي السيوف في أفراهم، والواقفين على المسامير، وخلفهم الأهل والمحبون، وفي وسطهم، الطفل الذي سيختن، وتحيي الناس أهل الطفل: «عقبال جوازته»، «وعقبال الصغير»، ويردون: «عقبال عندكم»، وغير هذا من عبارات التحية، ويكون هذا بمثابة إعلان بأن فلان يحتفى به للطهارة.

وفي المساء، تبدأ السهرة الاحتفالية، وعادة تكون بالتغنى بالتواشيع الدلبية التي ينشدونها مستغرقين بالأجر والنقوط، حسب الاتفاق، ويكون ذلك في مكان فسيح يطلقون عليه «الرية»، وتتكون فرقة التواشيع من قائد للفرقة، وهو الشند الرئيسي، وإيقاعه، أحياناً، على عصاة حديدية يسكها بيده ويضرب عليها بسبعة. وأحياناً، يكون معهم دف ومجموعة من المرددين.

ويشارك الحاضرين بالذكر؛ حيث يصطفون صفين، ويقف قائدهم بين الصفين ويذكرون الله، ويستمر هذا الاحتفال حتى ساعة متأخرة من الليل، وتقدم المشروبات والطعام للضيوف القادمين من خارج القرية، وكبراء الحاضرين.

وتعتبر ليلة الطهور؛ هي الليلة الرئيسية التي يقدم فيها الطعام الرئيسي والتي يقدم فيها النقوط الذي يكتب في كسف أو دفتر. وفي الصباح تتم عملية الطهور.

ويذكر الراوي أن قريته ومحافظته لم تعرف للختان الجماعي؛ فلابد لكل طفل من أن يختن بمفرده، وله احتفاله الخاص به.

وبالنسبة إلى الفتاة، لا يجري لها أي احتفال، وعلى حد تعبير الراوي «استحالة». وتم طهارتها سراً، دون أن يعرف أحد<sup>(٨٦)</sup>.

على سرج لباساً جلباباً أبيض محلى بالحنة، ويقوم بالعملية أيضاً المزين، ويتناول الجميع الغذاء، حيث يذبح والد المطهر شاه، أو عزة، حسب القدرة.

يقدم الحاضرون النقوط لوالد الطفل، وكان هناك من يقدم ذبائح؛ أى: خروف أو ماعز أو أكثر، وبعد تناول الغذاء، يبدأ السامر الذى يكون عبارة عن دائرة من الرجال تصفق وتغنى، وتلعب داخل الدائرة سيدة مغطاة الوجه<sup>(٨٩)</sup>، ويستمر السامر هكذا، إلى وقت متأخر من الليل.

وعند العبادة، تتم طهارة البيت أيضاً، ولكن لا يقام لها أى احتفال، ويذكر الراوى أن الناس كان لها «غرض تعمل الحظ لولقوى يروح يقضى واجب ويمشى»<sup>(٩٠)</sup>.

وفى صحراء مصر الغربية بمطروح، وعند البدو، يبدأ الاحتفال قبل الطهور بأسبوع أو أكثر. وكما نعلم، فإن التجمعات أو اللجوع فى الصحراء عدد أفرادها قليل، حيث يتكون النجم من عشرة إلى عشرين خيمة، ويمكن أن يكون أكثر من هذا، وذلك نادر، وتتناثر اللجوع فى الصحراء، وبينها مسافات تستغرق يوماً أو أكثر بالإناء، ولبعد تلك المسافات فلا بد من إعلان من يراد دعوتهم مناسبة بالذهاب إليهم.

ورغم بعد المسافات بين اللجوع، فإنهم يحضرون تلك الدعوة، ربما من أول الفرح أو خلاله. ومن كان قريباً منهم، يمكنه العودة إلى نجعه، والبيد ينام فى خيمة مدة لذلك.

وتشاهد هذا المنظر أثناء احتفالية الطهور. طبعاً هنا حسب المقدرة - رجلاً يركب ركوبته، وأمامه شاه، وزوجته تسير خلفه تحمل شايًا وأرزًا وسكرًا وخلافه، أو بعض ذلك، وهذا هو نقرط الفرح (الطهور).

ويمكن أن يكون عدد المطهرين فى النجم أكثر من واحد، وكل واحد ينقله أفراد قبيلته، وأحياناً ما يتم الطهور فى المواسم فى العيدين (يوم الرقعة أو بعد العيد بيوم)؛ وذلك حتى يتاح للناس القيام بواجباتهم فى العيد، وأيضاً فى عاشوراء، وإذا كان هناك فرح، وذلك تقليدًا للنفقات.

ومن ضمن استعدادات فرح الطهور؛ بناء بيت شعر كبير حتى يجتمع فيه الناس، ويصنع من شعر النغم وهذا فى الشتاء، وفى الصيف، خيمة، وتصنع من الأشولة، وترقع من الداخل والخارج بأقشة.

ويقام السامر فى الأيام التى تسبق الطهور (التحليل)<sup>(٩١)</sup>؛ حيث يقف الرجال فى شبه دائرة يصفقون ويغنون، وواحدة تلعب داخل الدائرة، والى تلعب، لابد وأن تكون بنفساً أو

وإذا واصلنا السير، منطلقين تجاه أرض التحليل والذهب، الأرض التى أحيانا النيل، وأما هنا جهل إنسان وعدم بصيرته، حيث ترقد تحت مياهه كنوز من الفنون والآثار والعادات والتقاليد والمعتقدات، وآثار وثقافة شعب، يقضى عليها حافد جاهل. هنا، فى بلاد النوبة، وفى أوندان بلاد الفديجة قريباً من الحدود المصرية السودانية، وجدنا طاعناً فى السن رفض التهجير، فهى أرض الآباء وملعب الصبا وحياة الشباب، وعلى حد معتقداته: مهبط معظم الأنبياء. تركها لمدة عامين، وعاد ليعيش فى منطقة التكامل، قريباً من قريته القديمة التى ترقد فى باطن النهر. ويستجمع شدات ذكرياته، ويبدأ فى الحكى.

«كان لآبد من طهور الطفل وهو صغير، وغالباً لم يكن يتعدى عمره ثلاث سنوات، وفى اليوم الموعد يدعى أهل القرية جميعهم لحضور ذلك الحفل. ومن يكون مشغولاً فى حقله أو غيره، يمكنه الاعتذار عن عدم الحضور»<sup>(٨٧)</sup>.

ويتم الغذاء قبل عملية الطهارة، وهو عبارة عن عيش الدوكة، ويتكون من السلاية؛ وهو رقائق من القمح، والشدة؛ وهى رقائق من الذرة والحلبة، وإن كانت أسماك قليلاً من رقائق القمح، ويرس طبقة من هذا، وطبقة من هذا، ويوضع فوق كل ذلك الطبخ الموجود: ملحوخة، أو بامية، أو أى شيء آخر.

وبعد تناول الغذاء، يقوم المزين بإجراء الطهور، ويؤجر على ذلك، ولا ينقط، ولكن الأم هى التى تنقط؛ لأنها هى المسئولة، فالرجل، غالباً، غائب يعمل ويكد فى المدينة؛ لكن يرسل لأسرته ما يعينها على شطف العيش. ويلبس المطهر جلباباً أبيض بدون تزيين وعمة صغيرة. وجدير بالذكر، أن البيت تتم طهارتها دون احتفال، وتدفن القلعة فى مكان بعيد عن أى حيوان.

وتصدق أرجاء البيت بالفناء الذى تؤديه الفتيات، وتشارك فيه النسوة والأطفال بالطبل والنساء، ولا توجد فى أوندان زفة حول القرية، ويكتفى، كما سبق القول، بالفناء فى المنزل فى يوم الطهور نفسه<sup>(٨٨)</sup>.

ونترك ذلك الشريط الضيق المكتظ بأهله، وننتقل إلى الصحراء، بادئين بالصحراء الشرقية، وفى إحدى مدنها الفردقة، التى تقع على البحر الأحمر، وحيث يوجد العبادة، إحدى قبائل الصحراء الشرقية، فكان احتفالهم بفرح الطهور يتم بعد الطهور.

فيدعى أهل والأحباب إلى طهور الولد، الذى لا يتعدى سن الخامسة، ويتم طهارته فى الصباح غالباً؛ حيث يجلس

## مباركين عليه اللمة

فرحانة بأخواته همه

التاكس التي جأى من الحمام

جأى عليه خمسة من قدام<sup>(٩٤)</sup>

أيضاً:

إن شاء الله بعد الطهور

تقول بأمه يالله للنبي

إن شاء الله بعد الطهور

يبجى فوق منكوش اللبد

ما تخاف من الوس واولد

خسواك عرب زيني

هواك عرب زيني

مساجر سوجر جيني<sup>(٩٥)</sup>

إن شاء الله بعد الطهور

ببني بيت غرب يستا<sup>(٩٦)</sup>

وننتقل، الآن، إلى بيئة مختلفة عن البيئة الصحراوية لعرب مطروح، وإن كانت تقع في نطاق المحافظة نفسها. يعتمد أصحابها على عيون الماء وزراعة النخيل والزيتون بصفة رئيسية، وبعض الحاصلات الأخرى على هامش الزراعة الرئيسية. وعدد الأهالي الآن حوالي ثلاثة عشر ألف نسمة، وهي واحة سيوة:

«تم طهارة الطفل في الصباح الباكر لتلافي حرارة الجو، ويكون الطفل مرتدياً جلباباً أبيض جديداً ومشغولاً بخيوط حريرية على الصدر، ويكث الطفل في الفراش بعد الطهارة، وتقام مأدبة يحضرها الأقارب والأحباب ويكون عدد الحاضرين حوالي من عشر إلى عشرين فرداً، وتقوم السيدات بعمل زفة للطفل، حيث يطبلون ويغنون، وذلك داخل المنزل.

ولا يوجد طهور جماعي، ولكن إذا كان للأب أكثر من ولد، فيمكن أن تتم طهارتهم سواً، وتدفن القلفة في الصحراء. وفي ثالث يوم، بعد صلاة العشاء في جامع للناحية، يعلن أن فلاناً قد طاهر ابنه فلان وأنهم سيذهبون إليه بعد الظهر. ويدفع الناس نقولهم في الجامع، حيث يأخذهم كبيرهم، ويكتب الأسماء والمبالغ في كشف، ويذهبون بعد صلاة ظهر اليوم التالي للمباركة قائلين: «مبارك مبارك عقيب الصيام

مطلقة، حيث يذهب صاحب الفرح إلى أبي البنت التي يريد لها لعب في سامره، ويقول له: «أنا عايز بنتك تكون في السامر»، ويمكن أن تكون تلك البنت التي اختارها تسكن في نجع بعيد، فيذهب لها ويحضرها، ولا تقاضى من تلعب في السامر أى أجر. وبعد أن ينتهي الطهور، يطبلون البنت بعض الهدايا مثل جباب ومنديل وصابون، وغير ذلك. ومن الطهارة، عادة، هو الثالثة، حيث يعطى للولد بيضة في يده، يقذف بها الذي يقوم بطهارته، حتى لا يرهب هذه العملية، ويتعلم الدفاع عن نفسه. ويلبس الطفل جلباباً أبيض عليه رسوم من ناحية الصدر، ويعمل عقدًا من حب القرنفل، الذي يصحن ويعجن ويعمل منه حب صغير يلصق كعقد، ويقط على صدره أو يلبسه في رقبعته، وذلك حتى (لا يشم<sup>(٩٧)</sup> للجرح) أى لا يتلوث. والقرنفل ليس من منتجات البيئة ولكنه أمر متوارث. وأثناء الطهارة، تقوم النساء بالغناء لتشجيعه على تحمل عملية الطهارة بحبه والقول له: أنت رجل، أنت شجاع، أنت من عائلة كذا.

وبعد الطهور، تقدم النساء للنقود، حيث يوضع في حجر الطفل الجالس، والنقود لا تكعب في كشف، حيث نعرف ونذكر، ويبدو أن ذلك راجع إلى أن عدد الحاضرين قليل. وكانوا قديماً يأخذون الطفل لزيارة ولي تهركا، إذا كان قريباً منهم، ولكن بطل ذلك الآن.

وبالنسبة إلى البنت، لا يحتفل بها، ومن أجل ما قاله أحد الرواة: «نماني من التفريط في العوايد، فالمعادات والتقاليد صمام الأمن في الصحراء، ولحنا لما نخرج برة العرايد بنحتاس، ونحن نحزن لفرك العوايد، والتحصن مشكلة نحن نماني منها<sup>(٩٨)</sup>».

والآن، لم يعد هناك سامر، وولد المظاهر يحضر ذبيحة، أو اثنتين، ويعزم الأهل والأصدقاء، والبنات (البندات) تغنى وتطبل على جركن مساجير مريم. وثالث يوم، تتم طهارة الطفل. ويمكن قبل الطهور أخذ الطفل لزيارة سيدى العوام، وذلك إذا كانوا قريبين منه.

ومن الأغاني التي تغنى عدد العرب في هذه المناسبة:

مسبروك عليه طهارة

حاضر بوه حاضر خاله

إن شاء الله بعد الطهور

يبسقى ظايظ في أول الظابور

والفرح، ويستمر توافدهم للشاء، والسيدات تعطي نقوطها لأُم الولد، وهو عبارة عن نقود أو شاي وسكر وغير ذلك.

ويعد أسبوع، يذبح جدي، أو يشتري لحمه، حيث يطهى اللحم. أما الأمعاء والمخالف وغير ذلك، فتوضع على قدر مسار لها من شيش القمح أو الشعير، وتطبخ، وهي ذات طعم جميل، ويسمى هذا اليوم بيوم المشيشة. وتوزع على الأطفال حلالة وسكر وملبس.

وتتراوح عظمة الاحتفال حسب مكانة الطفل، فإذا كان هو الطفل الأول يكون الاحتفال والفرحة به كبيرة، أما إذا كان ثالث أو رابع ابن، فالفرحة به بسيطة. ولا يحتفل بطهور البيت.

والآن، لازالت عملية الطهور والاحتفال تتم كما كانت، وإن كان الذي يقوم بالطهور، الآن، في غالب الأحوال، الطبيب، ويمكن أن يحضر إلى البيت، ويظهر الطفل، ولا يتفق على أجر، ولكن يأخذ (شوية تقوفه) نقود<sup>(٩٧)</sup>.

وجنوب شرق سيوة بحوالى مائة وثلاثين كيلو متراً، وعلى حدود منخفض القطارة، توجد واحة جارة لم الصغير، في بقعة من أجل بقاع مصر، حيث تتناثر بها عيون الماء؛ حوالى إحدى عشرة عيناً، تروى سبعين فدانا تقريباً، حاصلاتها الرئيسية: البلب والزيون، كما كانت إحدى محاط التوافل بين سيوة ومطروح.

هذه الواحة نمط جيد لعزلة المكان والسكان الذين يبلغ تعدادهم حوالى مائتين وستين فرداً، ولا تسهلها بسيوة، أو مطروح، أو أى مكان، خطوط منتظمة للمواصلات أو غير منتظمة، ولم يلوّثها إرسال التلفزيون، أو أخبار الصحف؛ فهي في عزلة، وإن كانت هذه العزلة غير تامة، حيث أصبح، الآن، كثير من أهليها يسافرون إلى سيوة ومطروح لقضاء حوائجهم، وأيضاً هناك البعض منهم يعملون في بعض المدن المصرية، وإن كان عددهم قليلاً. ويتخاطب أهل الجارة فيما بينهم باللغة السيوية.

ومثل سيوة، لابد من إجراء عملية الطهور (التحليل) في الصباح الباكر؛ حيث يجلس الولد (المويلة) فوق قصعة. ولمدواة الجرح، كان المظاهر يردم في الرمل أو يداوى، أيضاً، ببحر الماعز. والسّن الذى تجرى فيه عملية الطهارة، تتراوح بين خمس وعشر سنوات. وفي أثناء الطهور، تسمع طلقات النيران ابتهاجاً. وتدفن التلفة في الرمل، وغالباً ما كانت عملية الطهور تتم بصورة جماعية؛ حيث يحضر المزين من

سيوة، ويأتى مرة واحدة في السنة، يحددها له أهل الجارة، ثم تعلم أحد أبناء الواحة. والآن، تتم طهارة بعض الأطفال في سيوة أو مطروح. وعندما يكون العدد كبيراً، يحضر المظهر إلى الجارة.

في يوم الطهور، تذبح شاة أو أكثر، وعندما يكون هناك أكثر من لب لهم أبناء يجرون عملية الطهور، فمن الممكن أن يشتركوا في شراء شاة أو أكثر، وهذا حسب المقدرة، ويعزم أهل الجارة على الغذاء.

وفي ثالث يوم، يحضر الرجال والسيدات لتقديم النقوط (التحية)، وذلك حسب المقدرة أيضاً؛ فالرجال يقدمون النقود، والسيدات يقدمن هدايا عينية، مثل البيض والشاي والسكر والأرز وغير ذلك.

وفي سابع يوم، تجتمع السيدات والبنات في منزل المظهر؛ حيث يطبخن ويوزمن، مصاحبات ذلك بالغناء. ويلبس الولد في ذلك اليوم جلباباً أبيض من قماش البفنة (الببسة)، ويذهب مع أصحابه، آخذين معهم سودانى وحلاوة وقصعة بها أرز، ويذهبون إلى مقام سيدى باجة<sup>(٩٨)</sup>، حيث يأكلون ذلك هناك، ويقرؤون الفاتحة ويعودون،<sup>(٩٩)</sup>.

وتترك الجزء الشمالى من الصحراء الغربية مطلقتين تجاه الجنوب، حيث واحة باريس بالواحات الخارجية واحة القصر بالواحات الداخلة. وتشابه الحياة الاقتصادية في باريس والقصر مع الحياة الاقتصادية في سيوة والجارة، حيث تقوم اقتصادياتهما على الزراعة، وإن كان يوجد تنوع في الحاصلات الزراعية بجوار النخيل، والأرض أخصب والمياه أعزب، ولحنتكك وأحتى باريس والقصر عادة بأهل الصعيد الذين يقدون هناك للعمل والإقامة، حيث أنشئت لهم قرى جديدة خاصة بالخارجة، بالإضافة إلى وجود نسبة كبيرة منهم تعمل بالقاهرة، وتبسة أقل بمدن الصعيد.

وهذا في باريس، التى تقع على خط واحد من كوم امبو بأسولن، تذكر السيدة أم عمر: "أن عملية الطهور كانت تتم وعمر الولد يتراوح بين خمس سنوات وعشر سنوات، والاحتفال بهذه المناسبة قاصر على الولد. أما البيت، فليس لها احتفال لدرجة أن الجدران والأب والإخوة لا يعرفون بموعدها طهارتها.

ويبدأ الإعداد للطهور قبل العملية بثلاثة أو أربعة أيام، فيجهزون القلة، حيث تغسل وتغريل وتطحن. وتذهب أفراد مخصوصة معروفون لجمع الحطب، استعداداً للخبيز والطبخ

مقابل إعطائهم غذاءهم، ويسمونه (الزودة). وعندما يحضرون، يقولون: (أوين الخطابة)، أي أن الخطابة وصلت. وعندما تصل الخطابة بالخطب تخرج النساء وتقف أمام الباب مزعجرة، ويخطف البعض أصواتاً من الخطب، تفادياً بأن يحدث لهم فرح قريب، أو لكي يأتيه الفرح. ويتناول الخطابة الغذاء، ويكون عادة شعرية وبلغ، ويأخذ كل واحد منهم كمكتين، ويسمى المعلم.

ويبدأ خبز العيش في اليوم التالي لجمع الخطب، وثالث يوم يطبخون، حيث تحضر النساء للمساعدة، وتحضر معها عيش، وينزع أهل العريس - وهو الاسم الذي يطلق على الولد - جدياً أو أكثر أو خروفاً أو أى شيء، حسب المقدر، ويدهى الأهل والجيران، حيث يقدمون اللقيط، فممنهم من يقدم نقوداً أو قدراً من القمح أو الأرز أو اللحم، والنساء يقدمن الشاي والسكر والأرز والقمح والخبز.

ويبدأ تناول الطعام من حوالي الساعة العاشرة صباحاً حتى الساعة الثالثة بعد الظهر، وبعد ذلك تتناول السيدات الغذاء. ومن يقومون بخدمة الرجال هم أنفسهم من يقومون بخدمة الحريم، وهم عادة من أهل العريس. وفي أثناء ذلك، يكون والد العريس (المطر) واقفاً يرعى عملية توزيع الطعام، فإذا نقص طبق أو صنف أمام أحد، طالب بهلمه.

وبعد صلاة المغرب، يحضر الرجال الذين لم يحضروا في فترة الصباح. وبعد العشاء، تحضر النساء ممن لم يتناولن الطعام قبل ذلك.

وفي المساء بعد صلاة العشاء، يقام مولد، حيث يحضر المولدية للإنشاد وقراءة المولد الذي سبق ذكر تفاصيله، ويشارك الحاضرون في هذا.

وفي هذا اليوم - ويسمى يوم الجملة - وعصر (١٠٠) الجلباب الحريم من الأكمام والذيل، ولابد أن يكون الجلباب أبيض اللون، ويطلق على الجلباب اسم (الرومية)، ولا يعرف سبب إطلاق هذا الاسم، كما نحتي هذا العريس وقدماء صباح اليوم التالي، ويسمى يوم لمدة قيطع عدى ويخبر فطير (١٠١)، كما تحضر المدعرات فطائر (١٠٢) معهن، ويحضر العراصة (١٠٣)، لتناول الغذاء.

وفي العصر، يركب العريس حماراً (١٠٤)، ويرتدى المطهر جلبابه الأبيض المعصفر (الرومية) وعند مشاهدة ملصوم من خرز يحضرنه من الجبل اسمه (كفرى)، وذلك حتى لا يسهار الولد؛ أي لا يمرض، ولكي يطيب جرحه سريعاً، ولتبع الحسد، ويسمك بيده غصناً أخضر من شجر الليمون (١٠٥).

وتبدأ الدورة، فيقبلون القرية من اليمين بالغناء والطنبل والزمر، وزغاريد النساء اللائي يتخذن أماكنهن خلف الجميع بعد العريس والعراصة والرجال. ويقف هذا الموكب أمام كل بيت؛ حيث يقدم لهم أهل البيت التحية التي هي قمح أو ذرة أو بلح وغير ذلك. والبيض يقدم لهم الشاي، والآخر ينظر عليهم البلع والملابس والفول السوداني. وبعد انتهاء الدورة، يعودون إلى المنزل، ولا تذهب هذه اللغة لزيارة ولي، أو مقام، للبرك به.

ويحضر الحلاق إلى المنزل، ومعه غالباً أربع قفاف كل قفة لصنف من الحبوب التالية: القمح والذرة والشعير والبلح. ويبدأ الحلاق بالخلافة على المظاهر فيقول مثلاً: خلف الله عليك يا أحمد وفلان بويصبح عليك بخير، وهكذا، ويقطع الحاضرون الحلاق باللقد والحبوب، وذلك بين الغناء والطنبل الآتي صوته من عند الحريم، حيث تكون أم العريس وأخواته مرتديات أزهى ملابسهن، متحليات بما عندهن من ذهب ولصنة ولابد من حضور الأقارب.

وبعد الخلافة يقوم الحلاق بمطاهرة (١٠٦) الولد. ويمكن أن تتم عملية المطاهرة لأكثر من ولد، وعادة ما تتم عملية القطع، كما تسمى هناك، ساعة الغروب.

وتدفن القلفة تحت نخلة، ليكون سابقاً مثل النخيل أو هند صائغ؛ ليكون ثرى مثله، أو عند مدرسة، ليكون محباً للعلم، أو تدفن تحت زير أو بلاص ماء؛ اعتقاداً بأن ذلك يبرد الجرح، وهناك من يطعها في رقبته مع عقد المشاهدة؛ حتى لا يصاب بالعين. وعادة ما يهب له أحد أجداده لأبيه أو لأمه نخلة بلح أو زمن في عين مياه؛ حيث إن الملكية في باريس للمياه، وليست للأرض (١٠٧).

وتذكر السيدة حامدة ساسة، من المكس القلبي؛ إحدى عذب باريس (١٠٨)، أنهم كانوا على حد تمبيرها: «تذبح له ذبائح ونقشي عليه وتأخذ ثلاث شهور واحدا نخبط العرس وننق عليه. والله أنا كان معاياد (ولد) ثلاث شهور يهل الهلال والفرح يدق وده قبل المطاهرة. ونسبع لهم ساعة ما يتم سبع تيام نعمل لهم سبوع ونعمل لهم لولة فرح بعد الطهور كمان ده زمان كما نرسل لأهل المريس (المطاهر) فطير وعيش وشاي وسكر وحلاوة وكل ده قاعد (مستم) بس للفطير اللي بطل ماحدش (لا يوجد أحد) له مقدر ع الفطير (١٠٩).

والآن، لم يعد الاحتفال بالطهور بأخذ هذا الشكل الاحتفالي حيث يقوم الطبيب بعملية الختان غالباً، وإن كان هناك احتفال، فيكون قاصراً على الأهل. ولازال الناس إلى

الآن ترسل هداياها السابقة ما عدا الفطير، لأنه لم تعد هناك مقدرة على عمل الفطائر. كذلك كانت عملية الطهور، يمكن أن تتم لمجموعة من الأولاد في يوم واحد، والآن أصبحت فردية. وهناك بعض الأفراد القلائل الذين يحتفلون بالطهور «بنفس الشكل القديم إلى حد ما، وإن كان لا يستغرق هذا الزمن الاحتفالي، ولكن يمكن أن تكون هناك دورة حول القرية وغناء وخلافة وقلة مشاركة» (١١٠).

ومن الأغاني التي تغنى للمظاهر في باريس:

المؤدى : دخل المعلم دارى موسى ذهب رثان

المردودون : دخل المعلم دارى موسى ذهب رثان

المؤدى : دخل المعلم عشيّة لابس ملابس حجية

يا عريسنا هات الطبلية وطلع الشاي للحطار  
(الذين حضروا).

المردودون : دخل المعلم دارى موسى ذهب رثان.

المؤدى : دخل المعلم فى الصباح واحنا ناويين الأفراح.

يا عروسة هات المفتاح وافتحي الباب للغالى.

المردودون : دخل المعلم دارى موسى ذهب رثان.

المؤدى : وأمه قاعده ومكتبة ولايسة الحلق أبو مية (متكئة) مائة جنبه.

وأبوه شاول الصينية يفرق شريات الغالى.

وأيضاً:

مؤدى : بأمة افتحي بابنا خليه يجينا الهوا.

مردودون : بأمة افتحي بابنا خليه يجينا الهوا.

مؤدى : فتحت باب الرسول وطلعت فيه البخور.

داخل المعلم يقول أجرح وارش الدوا.

مردودون : وأمة افتحي بابنا خليه يجينا الهوا.

مؤدى : دخل المعلم يقول خلى الخيات دول سوا

(الإخوة)

دخل المعلم يقول خنى الشقايق سوا (الأشقام).

وفى أثناء خلافة المزين على المريس (الطاهر)، يغنى

بعض الأغاني، منها:

مؤدى : ازعق يا على من على المجدية (نوع من

النخيل ذو ارتفاع عال).

مردودون : ازعق يا على من على المجدية.

مؤدى : واحلف يا على ماخذ إلا شاشه.

ولا ولا جنبه الأخضر ولا فتحه راسه.

ولا القلاف معيبة ومحنية (١١١) مملوءة (محللة).

واحتفالات الطهور بالقصر (١١٢)، تشبه إلى حد كبير

مثيلتها فى باريس. وكان موعد الطهور غالباً ما يكون مصاحباً لعبد الضحية.

وكانت عملية الطهور تتم بأن يجلس الولد على

ماجور (١١٣)، يوضع مقرباً وتحمه فرخة، يأخذها الحلاق بعد

إنعام عملية الطهور، ويؤتى بوعاء فخار كبير، مملأ بالمياه،

ويلقى الحاضرون بقطع معدنية فيه نقيطاً للمزين.

وفى القصر أحياناً، يندثر لو عاش الولد ليوم طهوره، أن

يأخذه أبوه، ليزور مقام الشيخ فلان، وفملاً بعد الطهور يقومون

بزيارة مقام الشيخ، ويحلون حوائط المقام بالحنة، ويطلقون

البخور داخله وحوله.

ويجدر بنا أن نذكر كيفية إجراء عملية الطهور: «يضع

المزين على الجزء الذى يسقط علامة بقلم كويبا. ويدفع نمرة

الولد للداخل بقطعة خشب ناعمة كالصورد، ويشد الجلد للخارج،

ويأخذ علامة بالكويبا على المسافة البعيدة عن النمرة حتى لا

يقطع النمرة. وبعد أخذ العلامة، يحضر المنص أو الموسى

ويقطع هذا الجزء ويرضع فى شادوفة (١١٤) مملوءة بالطين أو

الرمل، ويدفن أهل الطفل قطعة الجلد فيها، ويروونها بالماء، أو

تدفن تحت جرة المياه فى الطين، اعتقاداً بأن دفنها فى الطين

يخفف الألم (١١٥).

وبالنسبة إلى البنات، فالتى تتولى طهارتها، هى الدابة،

ولا يحضر الرجال، أو حتى والد البنت هذه العملية، حيث تتم

فى سرية، وتتخذ الدابة بالطريقة السابقة نفسها، ومن السميدات

فقط. ويكون عمر البنت عند الطهارة أربع أو خمس سنوات،

ومن الأغاني التى تغنى فى تلك المناسبة فى القصر:

طاهر يامزين واعي تبكيه

ده عزيز على أمه يارب خليه

طاهر يامزين وعنده مفروطة (أى خارج

الكيس - أمامه)

طاهر يامزين وخذ القوطة.

وكان عصر عيد الأضحية من الأيام المفضلة للختان، فتم

دعوة الأهل والأقارب والمزين على الطعام. وغالباً ما يكون

هناك ذبيحة فى ذلك اليوم.



ويلبس المطاهر جلباباً أبيض مرسوماً عليه بالخط الملون أشكالاً مثل الجمل والنخيل. وفي أثناء العملية، تصدح أرجاء المنزل بالغناء والطبل والزغاريد. وينطق الزين بالقصود من المدعويين، بالإضافة إلى أخذهم للأجر المحقق عليه، وأيضاً قطعة من القماش وقطعة صابون أو أكثر، أو أي شيء من هذا القبيل. وتدفن القلفة في طينة باردة اعتقاداً بأن وضعها في الطين البارد يجعل الجرح بارداً، ولا يؤلم الطفل.

والآن، بعد أن انتشرت الودحلت الصحية، اختفى دور الزين، أو كاد. ولختفت معه غالباً تلك المظاهر المصاحبة للختان<sup>(١١٦)</sup>.

وبعد هذا التجوال، أن لنا أن نلقى عصا التسيار، ونجلس لعدة قراءات وتأمل ما تلمسته تلك العصا التي قادت خطانا، متنقلة بنا خلال الزمان، وعبر عصور التاريخ. ولم تكف بذلك، بل قادتنا بين قرى مصر وواحاتها، لرى ما كان، وما هو كائن.

كل هذا أتاح لنا أن نفق على البدايات التفرعية لإجراءات عملية الختان، والأسباب التي أوجتته، وما كفل لها الاستمرار طوال حقب التاريخ. وتعرفنا أيضاً على الممارسات الاحتفالية التي صاحبت إجراء هذه العملية، وكيفية احتفال المصريين به، والمعتمدين المتعلقة به، وأيضاً أسباب اختفاء تلك الممارسات الاحتفالية. وكان هناك أيضاً ما يختلف معه، وما نتفق عليه. ولنبداً من البداية، لكي نجمع حصاد تلك الرحلة.

يرى البعض أن الختان قرين لأكهة الخصوة، والبعض يرى أنه اختبار المقدرة على احتمال الألم، وآخرون يرون أنه تمييز اجتماعي للمختونين عن غيرهم، وأن المختون يجنب الخطر الكامن في مباشرة العملية الجنسية بالتضحية بجزء في سبيل الكل، كما يرى طلاب التحليل النفسي الذين يطبقون تكتيكهم على الأنتروبولوجيا أن الختان انعكاس لعقدة الخوف من الخصاء الموجودة في الباطن<sup>(١١٧)</sup>. وآخرون يرون أنه نوع من أنواع العبادة النموية التي كان يقدمها الإنسان إلى أربابه، وتعد أهم جزء من المعبودات في الديانات القديمة، فقتل جزء من البدن، وإسالة الدم منه، تضحية ذات شأن خطير في عرف أناس ذلك العهد<sup>(١١٨)</sup>. ويبدو أن تلك الأفكار تداولها الكتاب، ومما ذكر عند البعض، أن الختان عند بني إسرائيل، يمثل نوعاً من أنواع القربان<sup>(١١٩)</sup>.

وجدير بالذكر، أننا لم نجد في ثنايا التاريخ المصري ما يفيد بأن الختان كان يجري لمحبب من الأسباب السابقة، وأيضاً فيما وقع بين أيدينا من عادات الختان لدى بعض الشعوب.

ولكن، هناك من يميل إلى وضع تفسير أسطوري أو نفسي غير معقول لكل عادة أو ممارسة، محقدين أنه لا بد من تفسير أية ظاهرة نفسية أسطورية، والأمر أبسط من ذلك بكثير، فالإنسان إذا توصل إلى ممارسة أو عادة نافعة له، أخذ بها، وصارت في سياق حياته، دون حاجة إلى تفسير أو مبرر، وربما كان ما ذكر سابقاً موجوداً عند بعض القبائل، ولكن لا يجب أن نعمم ما يحدث في بعض القبائل على شعوب بأكملها.

وقد ورد في معجم فونك، أن الأساطير والحكايات الخاصة بالختان نادرة، حتى أن الحكايات التي تتناول أصله لم تصلنا بكثرة<sup>(١٢٠)</sup>. وهذا دليل على أن الختان كان أمراً عادياً، وليس ظاهرة غير عادية حتى تتناولها الأساطير.

ففي تاريخ مصر القديمة، على سبيل المثال، لم نجد كلمات تدون أو رسوماً جدارية تصور احتفالات الختان، بخلاف بعض الموضوعات الأخرى التي كثر تناولها، مثل الزواج والحصاد وغير ذلك، مما يدل على أنه لم توجد احتفالات لتلك العملية، فضلاً عن عدم مصاحبة طقوس قربانية لها. وهذا مؤشر على أن الختان في مصر القديمة كان أمراً عادياً مألوفاً، لم يصاحبه أي احتفال، كاحتفالات التي تصاحب ميلاد الأطفال على سبيل المثال.

وللاحظ، من سياق البحث التاريخي، أن الاحتفال بختان المولود لم يمارس إلا بعد أن أقرته الديانات السماوية، وألزمت به عبادها.

ويرى الدكتور محمد محفوظ، أن السبب الرئيسي لوجود الختان هو أنه عند سن البلوغ يحدث تماس جنسي لا يمكن السيطرة عليه، سواء بالمعامل النفسي أو العقلي أو الذهني، وكانت النتيجة أن عمدت المجتمعات البشرية إلى إخفاء جذوة الرغبة في الجنس قبل سن البلوغ، حتى يمكنهم السيطرة على هذه الرغبة؛ لكي يتماشوا مع تعاليم الدين.

وإذا رسم خط بياني لسن البلوغ، فسنجد أن الطفل في المناطق الحارة يبلغ هذه السن مبكراً عنه في المناطق الباردة. لذلك، يرجح أن عملية الختان نشأت في المناطق الحارة، خاصة إفريقيا، ومنها انتشرت إلى المناطق الباردة، ويربط الدكتور محفوظ بين حزام اللعة في أوروبا العصور الوسطى، والختان في الشرق<sup>(١٢١)</sup>، ومعنى ذلك أن حزام اللعة كان يقوم بالوظيفة التي يقوم بها الختان.

ومن الواضح أن الختان نشأ أولاً، باعتباره عادة ثبتت فائدتها للصحة العامة والحياة الاجتماعية والأخلاقية،

وبالتأكيد، توصل إليه البشر بعد تجارب وملاحظات عدة متكررة، حتى افقتوا بأهميته، واستغرق هذا قروناً كثيرة.

وكما هو ثابت تاريخياً، فقد عرف في مصر القديمة، ثم أخذ عنهم الفيلينيون والسوريون كما ذكر هيرودت (١٢٧). ولما كانت تلك الممارسة مفيدة من اللواحي الصحية والأخلاقية، فقد أقرتها الديانات السماوية؛ وذلك صار الاحتفال بها.

ولا ننفي مع الدكتور عبد الحميد بونس في اعتباره الختان اختصاراً للقدرة على تحمل الألم (١٢٣)، ولكن يمكن اعتبار أن الختان - خاصة في مرحلة سنية متأخرة - فرصة لإظهار الرجولة والمقدرة على تحمل الألم (١٢٤). فهو لا يجرى باعتباره اختباراً، ولكنه أمر لازم، كما ينتهز البعض فرصة إجراء الختان، ليحاول إكساب الطفل ميزة عدم الخوف من أمد، ورد ما يحذره اعتداء - وهو عملية الختان - فيقذف الحلق بببينة، تمنع له، كما عند عرب مطروح.

ولا نستطيع أن نذهب مع دى شابرول في مقولته بأن الختان يعتبر نهاية مرحلة الطفولة، خاصة أنه ليست هناك من معية لإجراءات تلك العملية، التي يمكن أن تتم في الأيام الأولى، أو في أية سن من عمر الولد، أو حتى بعد العاشرة (١٢٥). والاختلاف في سن الختان يوجد في القرية الواحدة؛ بل في المنزل الواحد، حيث تختلف السن التي تجرى فيها تلك العملية بين الإخوة، حسبما يراه رب الأسرة.

ولمست هناك شواهد يقينية عن الذي يحكم سن إجراء عملية الختان؛ ففي البحث الميداني، نجد أن مطلقاً قد ختن، وهو في الثالثة، وختن أخوه، وهو في السابعة.

ولكن هناك مناسبات تتم فيها تلك العملية، استجابةً للبركة واستبشاراً، فيمكن أن تتم أثناء مولد لولئ من أولياء الله بالمنطقة، أو في مولد أحد الأولياء المشهورين، كالحسين والسيد البدوي أو مولد لأحد القديسين، كما في جرجس، أو المسمي دميانه بكر الشيخ.

كما تتم أثناء مناسبات زواج أحد أفراد الأسرة، أو في أحد الأعياد أو المناسبات الدينية. وفي هذه الحالة، غالباً ما يكون الغرض منها خفض النفقات لما هو موجود أساساً من طعام في هذه المناسبات.

ويلاحظ أن موعد الختان في المدينة غير ثابت؛ فوامض أنه يجري في أي وقت، ولكن في الريف، أصبحت الأغلبية على أنه يجري في شهر سبتمبر بعد فيضان النيل، فلماذا بعد

فيضان النيل؟ تعددت الإجابة، فهناك من أجاب بأنه عندما تميل مياه النيل للحمرة يطيب الجرح سريعاً، والبعض أجاب بأن الجو يصبح قليل الحرارة وأكثر برودة من أغسطس، وهذا يجعل الجرح يشفى سريعاً. أما ليدر، فقد ذكر أن الختان كان يجري في سبتمبر بعد موسم الحصاد، حيث تتوفر اللقود.

وبالنظر إلى أحوال الفلاحين في شهر سبتمبر، نجد أن الفيضان يكون قد بدأ قبل أسابيع، وأن الفلاح انتهى تقريباً من تذرية القمح، والذرة لازالت في الحقول وكذلك القطن، حيث يجمع في شهر أكتوبر، وهذه هي الحاصلات الرئيسية له.

ومن المعروف أن القمح ليس محصولاً نقدياً بالنسبة إلى فلاح ذلك الزمان، أو الآن، حيث كان يخزن أكثره للاستهلاك. أما المحصول النقدي للفلاح، فكان القطن.

وما ذكر عن اعتقاد المصريين في مياه الفيضان وخواصها وطراوة الجو، ربما يكون هذا ما ثبت في أذهانهم ووفر في صدورهم، دون تمحيص عن الأسباب الحقيقية، أو هو التفسير الأسهل إليهم.

ولكننا نرى أن أفضلية شهر سبتمبر لإجراء الختان، ترجع إلى أن الفلاح ليس لديه عمل كاف في ذلك الوقت، والفراغ أصبح أكثر، هذا عن فلاح الوجه البحري، أما فلاح الصعيد أو الوجه القبلي، فالأرض قد غمرتها المياه ولا عمل له تقريباً.

وبخصوص برودة الجو في سبتمبر، فهناك أشهر أشد برودة، والبرد أصح للجرح فعلاً، فلماذا لا تتم في تلك الشهور الباردة؟ ذلك لأن الليل طويل وبارد في تلك الشهور، بالإضافة إلى عدم وجود كهرياء في ذلك العين والتي تشجع على السهر، أما في الصيف، فحرارة الجو تجعل السهر يمتد خارج الدور وأمامها.

من هذا، نجد أن الذي جعل شهر سبتمبر موعداً مفضلاً للختان، هو الفراغ الذي كان يلم بالفلاح وعدم وجود عمل لديه في تلك الفترة وقيل انشغاله بجمع القطن؛ إذ يمكننا القول إن فراغ الفلاح، هو الذي تحكم في موعد إجراء عملية الختان.

وكان الاحتفال يتم قبل الختان في بعض المناطق، وبعد الختان في مناطق أخرى، وتحكم مكانة الولد، إذا كان هو الأول أو بعد أخوة بنات، أو بعد طول انتظار، في ثراء الاحتفال. وغنى عن الذكر أن ثراء الاحتفال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحالة الأسرة المادية ومكانتها الاجتماعية؛ فكما زاد ثراء الأسرة، كلما كان الاحتفال باذخاً، والعكس صحيح. وطبعاً هناك حالات لا يطبق عليها ذلك كثيراً، بخيل، أو فقير سفيه.

وتختلف مدة الاحتفال بالختان من مطلقة لأخرى، ففي بعض المناطق، تستمر يوماً، وفي مناطق أخرى، تستمر أكثر من يوم، وربما تصل إلى شهر، كما كان يحدث في المكس القلي بالخارجة.

ويلاحظ أن مدة الاحتفال تزيد كلما زاد الفراغ، كالوحدات في الصحراء، بالإضافة إلى العزلة إلى حد ما.

ومن هنا، يمكننا القول بأن تلك الاحتفالات، هي ثقافة من ثقافات وقت الفراغ، كالألعاب والمسابقات وغيرها؛ فوقت الفراغ يلعب دوراً مهماً في تكوين المأثور.

وبخلاف الاحتفال بسبوع الطفل، نجد هذا أن الختان يمكن أن يجري لمجموعة من الأطفال في وقت واحد، ويحتفل بهم جميعاً مرة واحدة<sup>(١٢٩)</sup>، فالعصر الحاكم هنا هو الرغبة، بخلاف السبوع الذي يحكم موعده تاريخ الميلاد.

وظاهرة جماعية الختان، أخذ بها بعض الحكام والكبراء في فترات تاريخية مختلفة، حيث كانوا يدعون الناس إلى ختان أطفالهم مع مطعمهم على نفقة الداعي، الذي يقدم الطعام والشراب للكافة، بالإضافة إلى إجراء الختان. وهذا فعل ظاهره على ما يبدو العطف والتصدق على أفراد الشعب وباطنه، محاولة كسب الرأي العام والدعاية في ذلك الوقت.

كما انتهر البعض هذه المناسبة، لإفناء نذر أو العطف على الفقراء والمساكين بإطعامهم، حيث يرسل الطعام إلى مقامات الأولياء، لكي يتناوله هؤلاء وغيرهم.

كذلك نلاحظ أن الاحتفال قاصر على الذكور دين الإناث؛ فختان الإناث يتم سرراً، لدرجة أن بعض الرواة يذكر أن والد البنت لا يعلم بختانها. ويبدو أن هذا راجع إلى الاعتقاد السائد لدى الكافة بأهمية الذكر عن البنت، وهذه الأهمية تعود إلى أسباب عدة، منها أن الذكر قوة مضافة إلى قوة العمل الاقتصادي، والذكر أيضاً عزوة، وكذلك، فالذكر هو الذي سيحمل اسم العائلة، كما أنه سيحافظ على الأملاك، سواء زراعية أو عقارية داخل الأسرة.

وتؤكد لنا الممارسات التي تصاحب الختان، هلع المصريين من الحسد وخوفهم منه، ولذلك تعتمد الإجراءات الوقائية التي يتخذونها، لمنع هذا الشر غير المنظور. وسيد هذه الإجراءات في هذه المناسبة وغيرها، هو الملع الذي يستخدم لمنع العين الشريرة العاسدة، وذلك بالثرثر، حتى يحجب عن تلك العين الأشياء التي يخاف عليها من الحسد. وتكثر الأقوال الشعبية التي تشير إلى وظيفة الملع في المعتقد الشعبي مثل: «حصوة

في عين اللئى ما يصلى على اللئى»، وفي الأغنية الشعبية: «يالم المطاهر رشى الملح سبع مرات»، ويبدو أن هذا المفهوم جاء من أن الملح مادة حافظة، وأنه حائز، فبوضعه أمام العين العاسدة، يحجب عنها ما لا يرد له أن يمس.

كذلك عدم إجراء احتفال الختان إلا في ثالث يوم أو سابع يوم، بعد أن تتم عملية الختان التي تجري سرراً، وأيضاً قلقة المطهر، تعلق له في كمة أو تدفن في مكان بعيد، أو تحت نخلة، لينمو للطفل بأسناً مثلها، أو تدفن عدد دكان صائغ ليصبح ثرياً مثله.

ويجدر بنا أن نلاحظ أنه في حفل سبوع المولود، يلف بالمولود داخل المنزل، لكي يحترف على المنزل، ولكن في حفل الختان الذي يتم للطفل، وهو أكبر سناً، يرف الطفل حول القرية أو حول الناحية، ويبدو أن ذلك إعلان عن أن هذا الطفل قد انضم إلى الجماعة في الناحية، ولكي يحترف على ما حوله، ويعرفونه أيضاً.

ولا يقوم بختان الطفل أى حلاق في القرية، ولكنه حلاق مخصوصا لكتسب شهرته من مهارته، وكان يطلق عليه حلاق للصحة، فهو الذي يختن أطفال القرية (مسلميهها ومسيحييهها) ويحقن المرضي، وربما يوجد حلاق آخر معه، ولكن ليس كل حلاقي القرية يقومون بإجراء هذه العملية.

يفتخون ذلك إلى القول بأن الممارسة من ختان واحتفال مصاحب له، تؤكد تشابهها لدى كل من المسلمين والمسيحيين، ويرجع ذلك إلى أن النبع الذي استقى منه المصريون ثقافتهم، كان نبعاً واحداً.

فبرغم أن تعاليم الديانة المسيحية تحتم ختن الطفل قبل التعميد الذي هو عادة يتم في عمر أربعين يوماً، فإنه جرت العادة على أن يتم ختن الطفل في سن الرابعة أو الخامسة، كما كان يحدث قديماً، وقد قال مصري مسيحي: «المادة تطو على كل شيء».

أيضاً نجد وحدة تلك الممارسة في جميع مناطق مصر المتباعدة جغرافياً، والاختلاف فقط في بعض مظاهر الاحتفال ويوم الاحتفال، هل هو يوم الختن، أم قبله، أم ثالث يوم، أم سابع يوم؟ ويرجع ذلك غالباً إلى عرف سنه أحد الأفراد في فترة سابقة، وأخذ به الكل بعد ذلك.

والأمر اللافت للنظر، هو لون الزى الذي يرتديه المطهر وهو اللون الأبيض؛ حيث يعم هذا اللون أو انتشاره بهذه الكيفية. والسبب الذي قاله أحد الرواة، هو أن اللون الأبيض

ولنتأمل، تاريخياً، في مقولة أن الإنسان لم يعد لديه وقت ليحتفل بمناسبة؛ حيث لم يتبق من احتفالات مصر، سوى الاحتفال بالزواج واندثرت باقي الاحتفالات، برغم ما في هذه الاحتفالات من فائدة في توليد الصلة بين أفراد المجتمع الواحد؛ حيث يمد كل منهم يد العون للآخر في تلك المناسبات؛ وبذلك، كان المجتمع كتلة واحدة، عكس الآن، حيث أصبح كل فرد جزيرة منعزلة بذاتها.

أما عن وقت الفراغ، فشرى له الآن أكثر من ذي قبل. وإذا حاولنا أن نعقد مقارنة بين حاصل وقت الفراغ في المصور القديمة والآن، على سبيل المثال، فإننا سوف نخرج بالحقيقة التالية:

امتدّت أوقات الفراغ لدى المصري للقديم، وهي التي تعقب الفعّانات بالاحتفالات؛ بل إن الحضارة المسمارية التي نشأت في ذلك الوقت، يمكن أن نسميها حضارة وقت الفراغ، فالأهرامات والمعابد الضخمة جميعها بنيت في وقت فراغ المصري؛ بل يمكننا الذهاب في القول إلى أن سمو الديانات المصرية القديمة، ووصولها إلى الوجدانية، إنما هو نتيجة للتأمل الذي لابد أنه حدث في فترة الفراغ.

والآن، أصبح المصري عاجزاً حتى عن أن يفرح؛ ويحتفل ويبتلع، وأهل كل عاداته، تاركاً نفسه فريسة سهلة للثقافة الديسكرد والهاسبورجر، التي تهدف إلى تدمير الشخصية الوطنية ليس للمصري فقط، ولكنها موجهة إلى كل شعوب العالم. وهذا هو الاستعمار الجديد، فلنحذر منه بالتمسك بالعادات والتقاليد ولنحاول إحياء ما اندثر منها وكان مفيداً.

يجعل المظهر معروفاً بين الأطفال، فلا يمسّه أحد حتى لا يمتار. ولكن إذا بحثنا عن سر اللون الأبيض في التراث المصري، فسوف نجد أنه اللون الذي يتفاعل به، مثل عبارة «ريدا يخليها سنة بهنسة عليك»، وأيضاً عند التحية «نهارك أبيض». وكذلك هو لون ملابس الحجيج، وهو ذاهب ليظهر من ذنوبه. وهو لون زى الخير في الحلم «رايتك لايس أبيض في أبيض»، وهو لون لسان العروس في يوم زفافها.

ولكن، ماذا عن احتفالات الختان الآن؟ في واقع الأمر إن هذا المظهر الاحتفالي الذي عاش بيننا أكثر من ألف عام، قد اختفى تقريباً منذ حوالي عشرين عاماً، فلم يعد يحتفل به أحد إلا نادراً، خاصة في مناسبات الموالد.

وإذا تسامعنا عن سبب اختفاء هذا التراث، جاءت الإجابة بأنه لم يعد هناك وقت لهذا، وأصبح الإنسان مشغولاً طوال اليوم. وطبعاً هذه إجابة خادعة؛ لأن وقت الفراغ الآن أكثر من ذي قبل، كما هو ثابت من الإحصائيات العالمية، حيث لا يعمل الإنسان في مصر، سوى سبع وعشرين دقيقة في اليوم فقط. ناهيك عن احتفاظ المقاهي، وازدهار الشوارع طوال اليوم تقريباً، ولكن أين الحقيقة؟

تكمّن الحقيقة بسفلة أساسية في أجهزة الإعلام التي أصبحت تجذب الناس من حولها، وتبث قيماً وعادات غريبة عن الثقافة المصرية، محاولة خلق جذور الإنسان المصري، وتعرّيته من ثقافته التي عاشت وتوحدت معه آلاف السنين. ولا يعني ذلك أن كل المورثات الثقافية نافعة؛ ولكن هناك بعض العادات السيئة التي يجب أن نخاف منها، وأن نؤكد في الوقت نفسه على العادات المفيدة؛ فثعب بلا تراث، ثعب بلا هوية.

## الهوامش

- (١) يوجد بالمتحف المصري بالقاعة السبلى بالفرقة الواقعة في الجانب القبلي، رقم ١٢٣.
- (٢) زيارة الثقافة، تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعوني، مج ١ مصر، بدون تاريخ، ص ٥٣٤.
- (٣) د. عبد العزيز صالح، القرية والتعليم بمصر القديمة، مصر ١٩٦٦، ص ٥٢-٥٣.
- (٤) هيردوت، هيردوت يتحدث عن مصر، ترجمة: دكتور محمد صقر خفاجة، مصر ١٩٨٧، ص ١٢٤، ٢٢٠.
- (٥) الفرقة هي الجدة التي تنقطع عند الختان.
- (٦) سرزان السيد يوسف، المنقوس الدينية والاجتماعية في الفولكلور اليهودي القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٨، ص ٣٦١.
- (٧) د. محمد الهوري، الفن في اليهودية والمسيحية والإسلام، القاهرة ١٩٨٧، ص ٣١-٣٢.
- (٨) د. أنثى محمد جلال، العقيدة الدينية والنظم التشريعية عند اليهود كما يصورها العهد القديم، مصر ١٩٧٤، ص ٦٤.
- (٩) يوم السبت في الأيام المقدسة عند اليهود، التي لا يخدمون على عمل فيها.

(١٠) د. محمد الهوارى، المرجع السابق، ص ٤٢ - ٤٤.

(١١) The Universal Jewish Encyclopedia. Vol 3 Ktav Publishing House, INC. NEW York. 1969 p 214 - 216.

(١٢) يلاحظ أنه في اختلافات سبور الملود في مصر، يوضع سكن تحت رأس الملود في بعض المناطق، وأيضاً أثناء تخطيطه الأم للفريلان تمك إجداهن بسكن في بعدها ، وتقابل الأم في الاتجاه للمناد لتخطيطها، وهكذا، حتى تم السمع تخطيطات. لمزيد من التفاصيل، شوقي عبد القوي، السبور، المستعرب، يودابست ١٩٩٣.

(١٣) سرزبان السعيد يوسف، المرجع نفسه، ص ٢٦٦.

(١٤) السيناوج هو للمعد لليهودى، ومعروف أن وثائق الجوليزا، وجدت في السيناوج بمصر القديمة.

(١٥) د. محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٥٢.

(١٦) السندوك: هو من يمتع الطفل على ركبتيه.

(١٧) رابى يهرثا الحيدى: الحيدون هم المتدينون المتصوفة.

(١٨) سرزبان السعيد يوسف، المرجع نفسه، ص ٢٦٦.

(١٩) المرجع السابق، ص ٢٦٦، ٢٦٧.

ولمزيد من التفاصيل، محمد الهوارى، النخاع في اليهودية والمسيحية والإسلام، مصر ١٩٨٧. سرزبان السعيد يوسف، الطقوس الأدبية والاجتماعية في التوراة اليهودية في العهد القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٨.

(٢٠) محمد الهوارى، المرجع السابق، ص ٦٨ - ٧٤.

(٢١) المرجع السابق، ص ٦٨ - ٧٤.

(٢٢) محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٨٤.

(٢٣) أعياد المسيحيين للمصار سبعة: أولها عيد الفصح، ويحل في سادس برونة. وفي ثامن أشتير، يحتفل المسيحيون بعيد الأريمن، احتفالاً بذكرى مباركة الكاهن سمعان للسيد المسيح عليه السلام في الهيكل بعد أربعين يوماً من مولده. وثالث الأعياد المصار، هو خميس العهد (خميس المدن) وهو قبل الفصح بثلاثة أيام، وفي هذا اليوم، يمسك البطريرك أرجل الحاضرين من التماسى، إحياء لذكرى غسل السيد المسيح لأرجل تلاميذه، ليطهرهم التواضع. وفي هذا العيد، كانوا يطبخون العدس المصفى، والسلك الأبيض الملون ويهدونه إلى المسلمين. ورابع الأعياد سبت الدور، وكان يحل قبل الفصح بيوم، ويمتد للنسارى أن الدور يظهر في هذا اليوم على مقبرة السيد المسيح، فترقد منه كل مصابيح كنيسة القيامة. وخامس الأعياد، هو حد الحدود الذى يحل مرعده في أول أحد بعد الفطر. وسادس الأعياد، هو عيد التجلى الذى كان يحل في الثالث عشر من ممري، وهو اليوم الذى تجلى فيه السيد المسيح لتلاميذه. وفي سابع عشر من شهر توت كان يحل عيد الصليب احتفالاً بذكرى ظهور صليب الصلبوت. لمزيد من التفاصيل د. قاسم عهده قاسم، أهل الأئمة في مصر في المصور الوسطى، ص ١٩٧٧.

(٢٤) قاسم عهده، المرجع السابق، ص ١٢١.

(٢٥) محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٨٤ - ٨٥.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٨٥.

(٢٧) سورة البقرة: ١٣٤.

(٢٨) د. جواد على، الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، القاهرة ١٩٨٠، ج ٤، ص ٦٥٣ - ٦٥٤.

(٢٩) يروى ابن الجوزى - في سياق المنقول عن الأنبياء المتقدمين - ما يدل على قوة القطلة في قصة الخلاف بين (سارة وهاجر) زوجتي إبراهيم الخليل عليه السلام، وما انتهى إليه، فيقول: «لما رأت سارة إبراهيم قد شغب باسم (إسماعيل)، غارت غيرة شديدة، وحلفت لتقطع عنتراً من أعضاء هاجر، فبلغ ذلك هاجر فليست درعاً وجررت ذبلها، فهي أول نساء العالمين حرت لذيل، وإنما فعلت ذلك لدفعي أثرها في الطريق على سارة، فقال إبراهيم هل لك خير في أن نغني عنها وترضى بقضاء الله عز وجل، قالت وكيف لي بما حلفت قال اخفضيها (يطلق على الفدان اللثا) فكانت سدة النساء، وتبرى بينك، قالت أفعل ففعلت فمضت السنة للنساء بالخفض منها، فخرى حميد التقصاب، النخاع في التاريخ والبرورث الشعبي، التراث الشعبي، الحد الأول، ١٩٨٥، العراق، ص ١٢٣.

(٣٠) سورة النحل: ١٢٢.

(٣١) سورة البقرة: ١٣٨.

(٣٢) للفتان فوائد البهية والصحية والأخلاقية.

أ. الفتان يجلب النظافة ويحقق للذين، ويحسن الخلق ويعدل للشهرة.

ب. إجراء صمى يقى صاحبه من أمراض كثيرة:

- يقطع الفتنة: يخلص الفره من الإفراطات الذهنية، ويخلص من السيلان الشعبي العفزز للنفس، مما يحول دون التفتيح والإنسان.

- يتسلح الفتنة: يخلص الفره من خطر انحباس الفتنة أثناء للتعدد.

- يقل الفتان من احتمالات إصابة عنصر الذكورة بالسرطان.

- خدان الطفل، فى وقت مبكر، يقفه من خطر الإصابة بسلس البول لليلى وغير هذا كثير. لمزيد من التفاصيل، انظر: محمد الهوارى، مرجع سابق، وعبد الله ناصح علوان، تربية الأولاد فى الإسلام.

- ورد فى جريدة الأخبار، الصادرة فى ٢٤ أغسطس ١٩٩٥، بالصيغة الأولى الخبر الخالى: «أكد فريق من الباحثين بقيادة البروفيسور الهلبيكى بدر بويت السلول عن برنامج مكافحة الإيدز التابع للأمم المتحدة، أن خدان الذكور يقلل من الإصابة بفيروس الإيدز، ويمكن أن يشكل وقاية فعالة ضد هذا المرض الفتال».

(٣٣) محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٩٨.

(٣٤) د. سعيد عاشور، المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، ود. قاسم عبده، دراسات فى تاريخ مصر الاجتماعى فى عصر المماليك.

(٣٥) القنشى (أبو العباس أحمد) ت ٨٢١هـ، صبح الأعشى فى صناعة الإنشاء، مصر ١٩٦٣ ج ٩ ص. ٧٤ - ٧٥.

(٣٦) النقروط: عبارة عن عطية عينية أو مالية تقدم من الأهل والأصدقاء.

(٣٧) سعيد عاشور، المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، ط ١ مصر، ١٩٦٢، ص ١٢٤ - ١٢٥.

(٣٨) التطوير أو التطهارة: تطهى الفتان.

(٣٩) على بن سريان البشغافى ت ٨٦٨هـ، نزهة القلوب ومنحك العرب، مخطوط رقم ٤٧١٦، أدب، الجامعة المصرية، ورقة ٨١، ٨٢.

(٤٠) المرجع السابق، ص ١٠٨.

(٤١) وصف مصر، علماء الصلة الفرنسية، ترجمة: زهير الشايب، مج ١ طبعة ثانية ١٩٧٩ ص ٣٠، ٦٢، ٦٣.

(٤٢) السيد عمر مكرم كان نقيب الأشراف فى مصر.

(٤٣) الجبوتى، عجائب الآثار، الأنوار الممعدية، بدون تاريخ، ج ٤، حوادث ربيع الأول ١٢٢٤هـ، ص ١٣٠.

(٤٤) المرجع السابق، حوادث شوال ١٢٣٥هـ، ج ٤، ص ٤٤١ - ٤٤٢.

(٤٥) أبى النقروط، ومن الفتنة موجود فى إدوارد ولیم لى، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة: سهير رسوم، ١٩٩١، ص ٥٢٤ - ٥٢٥.

(٤٦) المرجع السابق، ص ٥٢٢ - ٥٢٥.

(٤٧) جمع غليون.

(٤٨) لاحظت أثناء وجودى فى سوسة (إيريل ١٩٩٤) أن الأطفال هناك يملكون عكاكيز من الجريد، ويركبون عليها ويسببون بها، وهى أحد الألعاب الشائعة هناك.

(٤٩) يلاحظ أن هذا المركب يشبه، إلى حد كبير، ما وصفه ابن.

(٥٠) فى أحد أفراح النوبيين الذى شاهدتها بأسران فى عام ١٩٩٢ وأثناء مشاركة الجميع فى رقصة الأراجيد، كان البعض يقوم برش الحامضين الذين يرقسون، والذين لا يرقسون، بالمطرور.

(٥١) العريف: مساعد للشيخ فى الكتاب.

(٥٢) جبرار بن زغال، رحلة إلى الشرق، ترجمة د. كوش عبد السلام، الدار المصرية للتأليف بدون تاريخ، ج ٢، ص ٣٢٨ - ٣٢٤.

(٥٣) كلوت بك، لمحة عامة إلى مصر، بدون تاريخ، ص ٥٦ - ٥٩.

(٥٤) يطلق عليه أهل المنطقة للعب.

(٥٥) يبدو أنه يقصد الرحايا، حيث إنه لم يكن هناك في الرحلات طولحين في ذلك الوقت فكان يتم طحن الحبوب على الرحايا. وتنحن الرحايا حوالي ٤ كيلو خلال حوالي ثلاث ساعات. أما الطاحن فتطحن حوالي خمسة عشر كيلو خلال ساعة واحدة، فأى كمية تكالني تطحن على الطواحين.

(٥٦) يقصد بذلك السيد البدرى.

(٥٧) يقصد بالمولد النبوى حفل يقام في كلور من المناسبات، ولابد من إقامته في مولد اللبى و٢٧ رجب هذا المناسبات الخاصة، حيث يدعو من يقيم المولد الناس على الطعام، ويحضر هؤلاء ومعهم هدايا مختلفة من شاي إلى سكر وغير ذلك. وبعد تناول الطعام، وعادة يكون بين المغرب والمساء، يبدأ المولد، حيث يجلس المنشدون ومعهم طلبة كبيرة وحول المنشدين للترديد. ويبدأ المولد بقراءة الفاتحة أو بعض من آي الذكر الحكيم لمدة قصيرة، ثم يقرأ الحاضرون الفاتحة على رسول الله ﷺ ويبدأ المنشد بمدح النبى ﷺ والباقي يرد عليه وهم جلوس. وبعد الانتهاء من قصيدة الافتتاح، يقول المنشد صلوا عليه. بعد ذلك يقوم أحد المنشدين بإشاد تراشيح دينية وبعد التواشيح يقرأ أحد المنشدين تنزيلة (قصة) مثل قصة الجمل والزلزلة ويبادل المنشدون الإنشاد ولا تنشذ القصص مرتين. وبعد ذلك يقوم المنشد للرئيسي بالأداء المولد وهي عبارة عن نذر يشد (وتلايات الكائنات بطولعه المبرودة...)، حتى يأتي إلى ذكر مولده الشريف فيقول: فيأساعده من وقف له تخطيا على الأقدام، ويقف حذوذا الجميع، وتنشد قصائد أخرى، وهم وقرؤف.

ويتم المولد بإنشاد نثرى. ويمكن أن تقام بعد ذلك حلقة ذكر.

عبد الممنع عبد الرحمن، ٦١ سنة، مزارع، باريس شريط، رقم ١، وجه ٢، ١٩٩٣.

عثمان أحمد أبو بكر، ٥٥ سنة مآذن القصير، شريط رقم ٨، وجه ٢، ١٩٩٢، الجامع: شرقى عبد القوى عثمان.

(٥٨) مذكور: أى يعمل نذر التواشيح فلان، إذا عاش حتى تتم مظهرته.

(٥٩) استمرت طريقة الغناء هكذا، حتى العقد السابع من القرن العشرين، وأبدأت في الانحسار حيث أصبح يتم عند طويوب الصعة وأخفت بالتالى كلور من مظاهر الاحتفال.

(٦٠) مصطفى فهمى، أحسن الهدايات في السفر إلى الواحات، مصر، ١٩٠٧، ص. ١٢٠ - ١٢٣.

(٦١) التعميد هو تطهير الطفل في ماء موضوع فيه زيت المبرور المقدس. والمز القدس، هو حلول الروح القدس في الإنسان.

(٦٢) يلاحظ أن المسيحيين في قرية زاوية الناعورة بمحافظة المنوفية يتم ختانهم عندما يبلغون الخامسة أو السادسة كما سأتى فيما بعد.

(٦٣) يقصد المسلمين.

(٦٤) يبدو أنه قُسر ثمرة الرمان، لأن القشر يستخدم كقلبيض وفي علاج الجروح.

(٦٥) واضح أن ما يعنيه بأجر الملاق هو التفرط، ولكنه لأنه غريب عن الثقافة المصرية ففطن أن القوط هو الأجور.

S.H. LEEDER, MODERN SONS OF THE PHARAOHS, LONDON 1918, p.p 102 - (٦٦)  
103.

(٦٧) هذه الحالة تحدث عندما يكون هناك ولد أو بنت لا يعيش بمدهما لأطفال، فيركب هذا الولد أو البنت حماراً بالمكس، ويكون أليما لاساً طافية بها ريش، ويسير الأطفال حوله مغنون قائلين بأبأ الريش إن شالله تمش. ولكانتها هنا، كما هو واضح من روايتها، لم تشاهد هذا. فريما يكون الركوب في هذا الوضع منما للحمدا إذا كان فعلاً قد حدث، لأنه لم يصادفني عبر التاريخ أو خلال الجمع الميدانى ما وصفته السيدة وينغريد.

(٦٨) في مجمع السميد المتكلم بتقاليد وعاداته والذي يميز بالشرف، أعفقد أنه من المصدحبد أن يتم ما ذكرته الباحثة بتقوس ريد الملاق، وهو غريب، لأن الولد وخالته، كما هو مذكور. وهو خلط بالتأكيد عند الباحثة.

(٦٩) يبدو أنه مطحن قُسر ثمرة الرمان لذى ذكره أيدر.

(٧٠) وينغريد بلاكمان: الناس في صعيد مصر: المآذات والتقاليد. ترجمة أحمد محمود، دار عين، مصر، ١٩٩٥، ص ٦٣ - ٦٦.

- (٧١) المتواكس شهرة لأحد الأفراد من حي بولاق وهو الذي كان يقد زفة السطرين كما كان يحيى أفرامهم بالإشهاد اللدى.
- (٧٢) زينب حسن سلطان، عالمة سابقة، بولاق أبو العلا، الجامع: شوقي عبد القوي عثمان، مارس ١٩٩٥.
- (٧٣) للقادرية، هي المخروطة في بعض المناطق والمسرودة في مناطق أخرى، وهي عبارة عن عمل رقائق رفيع جداً، ثم تطيرهم بالسكين قلماً صغيرة جداً، أو فركه بعد صفقه، حتى يصبح قلماً صغيرة ويطوى كالكتكسي.
- (٧٤) وهي لعم باللفة تشبه العقبة لدى المسلمين.
- (٧٥) ريموند ماجد، موظفة، للجامع: على الجندى، مايو ١٩٩٥.
- (٧٦) يتم علاج جرح السطري بأن يشترى مر وزيت زيتون أو زيت علاني حوالى نصف كوب ويصبر سوطرى ومسكة حرة ويطي الزيت على النار ويوضع ما سبق على الزيت إلى أن يذوب ويترك للبرد ويحفظ ذلك في زجاجة، وكل يوم نض للطفل الصبح واللليل على الجرح حتى يشفى. وبالنسبة للبت، شوح ويصلة مشوية، وتأخذ قلب البصلة، وادق القلب في القهرن وتخلط ذلك ببعض السكر والشوح، وتحتفظ بها البت حتى تحتفظها من البرد والرطوبة.
- نوال محمد مصطفى، ٦٢ سنة، قايبة، أبو قير، الإسكندرية، الجامع: شوقي عبد القوي، ١٩٩٤.
- (٧٧) نوال محمد مصطفى، فحمة محمد أحمد، ربة بوت، أبو قير، الإسكندرية، الجامع: شوقي عبد القوي، ١٩٩٤.
- (٧٨) الناحية هي قسم من القرية، وتشمل على عدة دروب وشوارع وغالباً ما تأخذ اسم إحدى الجهات الأصلية مثل الناحية البحرية، أي الجزء الشمالي من البلد.
- (٧٩) عالية عبد الواحد الصاوي، ممرضة، زاوية الناعورة، الجامع: شوقي عبد القوي، ١٩٩٥.
- (٨٠) يحتفل بعيد الاختتان صباحاً بالكتالسي - وموعده بعد مولد السيد للمصم بثمانية أيام، أي في يوم ١٤ يناير. حيث يقام قناس وصلاة وتلقى موعظة عن أسباب لختان السيد المصم، وفوائد الاختتان ومصلوه وعدم الاختتان. وبعد الموعظة، تشد بعض الزناجيل.
- فايز تادرس، مدير مدرسة ومدرس لغة إنجليزية سابق، ٦٢ سنة، زاوية الناعورة - المنوفية، الجامع: شوقي عبد القوي، ١٩٩٥.
- (٨١) مثل الليل وفيضانه دوراً كبيراً في حياة المصريين، حيث كان يسهل للفيضان الخصب للبناء، كما أن مياه الفيضان، كانت تغسل النهر وتجعله نظيفاً، بالإضافة إلى أنها تمنح الأرض بعد موتها. ورغم ما كان يهله الفيضان من عبء على المصريين، لظهوره أحياناً، فإنهم كانوا ينظرونه دوماً بشغف ولهفة.
- (٨٢) ذكر لوجر كما سبق أن المصريين كانوا يجرين الخدان في سبتمبر بعد موسم المصايد، حيث تتوفر الفئود معهم، ومعلوم أنه في شهر ميسير يكون بعض الفلاحين قد انتهبوا من نذرية القمح والأذرة لازالت في الحقل، لم تكتع بعد. ومعروف أن القمح، ليس محصلاً نقدياً بالنسبة لفلاح هذا الزمان، أو الآن، حيث كان يخبزن أكثره للاستهلاك. أما المحصول النقدي، فكان القطن، ولذلك فما ذكر عن اعتقاد المصريين في فترة الفيضان وخواص مياهه، هو الأقرب للتصديق.
- (٨٣) المسرودة هي نفسها للقادرية التي سبق ذكرها من رقائق يقطع إلى قطع صغيرة وطريقة الطهي كالكتكسي.
- (٨٤) الراوي السابق.
- (٨٥) في سمارط بالينا، يركب السطري حنطوراً. وأمام الحنطور، يسير أحد الأفراد حاملاً ما يشبه المستطيل، وله جانبان من الجريد، ويغطي بالقشبة العمراء بمطوق به مرايا صغيرة من الأمام والخلف والجانبين، ويمل هذا خوقاً من الحسد، فعندما ينظر أحد إلى السطري، فيقلبه السراء فيبرد إليه بصره وهو خاسي. ويخلف الحنطور، تسير أم السطري نائرة السطح قائلة: «لمحة في عين الله ما يصلي على النبي».
- لقريط رقم ٦٠٩، لنديا - سمارط.
- (٨٦) أحمد محمد عبد الرحيم، باحث، مركز دراسات الفنون الشعبية، ٥٦ سنة، الجامع: شوقي عبد القوي، ١٩٩٥.
- (٨٧) إذا كانت الدعرة لفرح زواج، فلا يمكن الاعتذار، فالحنطور هذا وجوبي.
- (٨٨) حسن محمد خليل شها، ٨٤ سنة، إندخان، القوية، الجامع: شوقي عبد القوي، ١٩٩٥.
- (٨٩) يطلق على هذا الأداء الحبة عدد عرب شرق مصر. وعدد عرب الغرب، تسمى المجلة.
- (٩٠) جامع على فرج، العزقة، صايد، ٧٥ سنة، الجامع: شوقي عبد القوي، ١٠/١٩٩٣.
- (٩١) التحليل هي الكلمة المستعملة، وتعني الظهور، ويحال أي مظاهر.



- (٩٢) عندما يجرح أحد في الصحراء، يوضع للفرش على الجرح باعتباره تعميماً، حتى لا يفلت.
- عبد الرزاق عبد الجليل خير، المجلد السلي مطروح، الجامع: جمن صالح ١٩٩٥.
- (٩٣) عبد الرزاق عبد الجليل خير، الرأى السابق.
- (٩٤) الحمام باد بين مطروح والإسكندرية، خمسة، هي خمسة وخمسة لأجل منع الحسد.
- (٩٥) مفلح القاد هو الحصان، مساجر سرجر جوبى، أى أنه مثل الجلبه.
- (٩٦) بيت غرب بيهتم، كناية على شدياتهم له بالزواج لأن من يتزوج لابد أن يبنى بيتاً ويقع فى الجهة الغربية من بيت أبيه.
- حسين سليمان أبو ديرة، رئيس للمجلس السلي مطروح، الجامع نفسه، ١٩٩٣.
- أسامى صمصوم اميرة، ٤٠ سنة، المزية للقرية، مرسى مطروح، الجامع: شوقى عبد القوى عثمان، ١٩٩٥، فتح الله أبو ترحى، عوش مرسى الرطب، أمثانى، مرسى مطروح، الجامع نفسه، ١٩٩٣.
- (٩٧) عبد السلام أحمد عمر، مزارع، ٦٢ سنة، حدائقه، الجامع: شوقى عبد القوى، مجدى أبو زيد، أبريل ١٩٩٥.
- (٩٨) سدى باجة، أحد الأرواء، له مقام بالهارة، ومرفقه لثقل القرية القديمة بحيث كانت مبنية على صخرة عالية، والنسبة للقرية الجديدة، مرفقه فى مكان مرتفع عنها، حيث أقيم على روة عالية ولا يعرف تاريخ إنشائه.
- (٩٩) سوسى عبد الوهابة، مزارع، ٧٣ سنة، جارة أم الصغير، الجامع: شوقى عبد القوى، أبريل ١٩٩٥.
- (١٠٠) للصغير نبات يزرع فى مصر يعطى لونا أقرب إلى اللون البرتقالى القاتم ويستخدم أحياناً للتون السفلات. ويصغر الجلاب، لتمييز السطاهر، حتى لا تتسبه الأطفال خوفاً عليه.
- (١٠١) الشطير يشبه الرقاق، يسمى هناك فليرو.
- (١٠٢) زمان فى مولد السطاهر كانت التمريم تأخذ فليرو (مثل الرقاق من دقيق قمح وملح وميه) وعيش، ويمطونه لولادة السطاهر.
- (١٠٣) للحراسة مجموعة معروفة من الرجال والشباب فى باريس، مهمتهم زب العريس وإحياء التبالى السلاح والانسابات للجميلة والآلهة عبارة عن طبل ودف ورق.
- (١٠٤) أر فربا أو جلا وتزين الركبة باللصين، ويوضع عليها حزام من الصوف المزخرف.
- (١٠٥) ويمكن أن يتم ظهور مجموعة من الأطفال فى بيت ولدت سرباً، أو لطفال عائلة واحدة، ويصل فرح واحد لهم جميعاً، وكل واحد أو اثنين يركب ركوبة.
- (١٠٦) إذا كان السطاهر بعيداً، يطلب المزين ديك ليقطع جزء من عرقه مع السطاهرة، اعتقاداً بأن هذا منع للعين عن الولد، عبد السلام عبد الرحمن، مزارع، ٦٢ سنة، باريس، الجامع: شوقى عبد القوى، ١٩٩٣.
- (١٠٧) أم عمر مصطفى مهارة، ٤٥ سنة، باريس، شريط ٥، وجه ٢، شريط ٦ وجه ١ الجامع: شوقى عبد القوى عثمان ١٩٩٣.
- (١٠٨) تبرد عن باريس حوالى تسعة كيلو مترات.
- (١٠٩) حادثة ساسة برى، ٧٠ سنة، المكس القبل، ش ٧ و ٢، الجامع: شوقى عبد القوى عثمان، ١٩٩٣، كان يوجد هذا الشكل من الاحتفال فى الفارجة، الفارجة نسخة ٣١ عن الأصل، ٦٣٢، ج ١، ١٩٧١، الجامع: سيدة رشاد، مركز للفنون الشعبية.
- ونجد فى بغداد أوج أهلها لا يبهجون صبية الختان لطفل واحد وإنما يوجون لختان أحد أخواته أو أقربائه، ولذا كان عدد المختونين زوجياً، فلابد من ذبح ديك، لكونوا ثلاثة، كما شاع عدم ختان الولد لوحده إلا بعد قطع «عرق الديك» ونجمه بعد ذلك. فخرى حميد القصاب، الختان فى التاريخ والموثوث الشعبى، مجلة التراث الشعبى، بغداد، العدد الفصلى الأول، ١٩٨٥، ص ١٢٩.
- (١١٠) أم عمر مصطفى مهارة، المصونصة.
- (١١١) أم فريدة الربيعى، ٤٠ سنة، ش ٨.
- (١١٢) القاصر: قرية بها كثير من الآثار الإسلامية وهى إحدى قرى الولحات الداخلة واقتصادها قائم على الزراعة، كما تجد بها كثير من الحرف، كحرفة صناعة الفخار، والحداثة، والمصير.

- (١١٣) لسا جور: وعاء كبير من الفخار.
- (١١٤) لسانوفة: غلق صغير من الفخوس.
- (١١٥) حلمى طوسى، ٤٢ سنة، موظف بالإدارة الصحية، ش ٧، الجامع: شرقى، شوقى، ١٩٩٢.
- ماهر عز الدين يوسف، مدرس لغة عربية، ٤٠ سنة، ش ٧، الجامع: شرقى، عبد القوى عثمان، ١٩٩٢.
- (١١٦) ماهر عز الدين يوسف، الشريط نفسه.
- (١١٧) د. عبد الحميد يونس، معلم للفولكلور، مادة الختان، لبنان، ١٩٨٣.
- (١١٨) د. جواد على، المدخل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، ج. ٤، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٦٥٣ - ٦٥٤.
- (١١٩) د. محمد الهولوى، المصدر نفسه، ص ٣٧.
- MARIA LEACH, STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE. (١٢٠)
- (١٢١) دكتور محمد محمود محفوظ، أساذ بكلية طب قصر العلى ووزير الصحة السابق، الجامع: شرقى، عبد القوى.
- (١٢٢) هيردوت، المراجع السابق، ص ١٢٤، ٢٢٠.
- (١٢٣) د. عبد الحميد يونس، المصدر السابق، مادة ختان.
- (١٢٤) د. علاء شكرى، بعض ملامح للفنور الاجتماعى والثقافى فى الوطن العربى، مصر، ١٩٨٣، ص ١٣٥ - ١٤٠.
- (١٢٥) لم يعد يتم الختن فى تلك السن المتأخرة الآن.
- (١٢٦) فى قرية الصرامة شرق بسوهاج لا يحتفل جماعياً بالختان، ولكن كل طفل يحتفل به بمفرده، رغم أنه من المعروف أنها منطقة طاردة. ولا نعرف إذا كان هذا التقليد منها فى قرى الصعيد، أم لا، ولم يبرز الراوى ذلك، وإن كنا نميل إلى أن هذا اعتزاز بالمولود، الذى يضاف إلى قوة الأسرة التى تنكحها المصيبة.

## المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر

- ابن سودون (على بن سودون البشماوى)
- نزعة للفوس وممشك العرب، مطبوع، ١٧١٦هـ، أدب، جامعة القاهرة.
- ابن منظور
- لسان العرب، د.ت.
- الجهرى
- عجائب الآثار وتراجم الأخيار، مصر، د.ت.
- علماء العملة الفرنسية
- وصف مصر، ترجمة: زهير الشايب، مع ١، طبعة ثانية، ١٩٧٩.
- القلقشندى (أبو العباس أحمد) ت ٨٢١هـ)
- صبح الأضى فى صناعة الإنشاء، ج ٩، مصر، ١٩٦٣.
- هيردوت
- هيردوت يتحدث عن مصر، ترجمة: د. محمد سقر خلفا، مصر، ١٩٨٧.
- ثانياً: - المراجع
- د. ألفت محمد جلال
- التقنية الدينية والنظم التشريعية عند اليهود كما يصورها العهد القديم بمصر، ١٩٧٤.
- إدوارد ولوم لين
- عادات المصريين القدماء وتقاليدهم، مطبوع، مصر، ١٩٩١.

• د. جواد على

المفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٤، القاهرة ١٩٨٠.

• جبرائيل دي نرفال

رحلة إلى الشرق، ترجمة: د. كوش عبد السلام، ج ٢، مصر دت.

• د. سعيد هاشور

لتجمع المصري في عصر سلاطين المماليك، مصر، ١٩٦٢.

• د. سوزان السعيد يوسف

الطقوس الدينية والاجتماعية في الفركلور اليهودي، في العهد القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٨.

• د. هيد العزيز صالح

التربية والتعلم في مصر القديمة، مصر، ١٩٦٦.

• هيد الله ناصح علوان

تربية الأولاد في الإسلام، مصر، دت.

• د. قاسم هدهد قاسم

أهل اللثة في مصر في العصور الوسطى، مصر، ١٩٧٧.

• د. علاء شكرى

بعض ملامح للتغير الاجتماعي والثقافي في الوطن العربي، مصر، ١٩٨٣.

• كلوت بك

لمحة عامة إلى مصر، دت.

• د. محمد الهوارى

الفنان في اليهودية والمسيحية والإسلام، القاهرة، ١٩٨٧.

• مصطفى فهمى

أحسن البدايات في السفر إلى الزوايا، مصر، ١٩٠٧.

• وزارة الثقافة

تاريخ المكتبة المصرية، العصر الفرعوني مع ١، مصر، دت.

• ويلفريد بلاكمان

الناس في سعيد مصر، ترجمة أحمد محمود، دار عين، مصر، ١٩٩٥.

## المراجع الأجنبية

- MARIA LEACH, STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE

- S.H. LEEDER. MODERN SONS OF THE PHARONS, LONDON, 1918.

- THE UNIVERSAL JEWISH ENCYCLOPEDIA. VOL. 3, KTAN, PUBLISHING, HOUSE, INC NEW YORK, 1969.

## أسماء الرواة

أحمد محمد عبد الرحيم، ٥٧ سنة، باحث بمركز دراسات للفنون الشعبية، مصر.

أسامى صمصوم أموره، للحنينة للفرقية، مرسى مطروح.

أم عمر مصطفى مهاود، باريس، الراى الجديد.

أم فريدة الزرقى، باريس، الراى الجديد.

حامدة ساسة برى، ٧٠ سنة، المكنى التلبى، باريس، الراى الجديد.

حسن محمد خليل شفا، فلاح، ٨٤ سنة، أدندان، الدرية.

حمين سليمان أبو قديرة، ٥٧ سنة، رئيس المجلس المحلي لمطروح.

حلمي سيد، موظف الإدارة الصحية بموط، ٤٢ سنة، القصر، الوادي الجديد.

جامع علي فوج، ٧٥ سنة، صباد، الفرقة، البحر الأحمر.

زينب حسن سلطان، فنانة سابقة، يولاق أبوالملاء، القاهرة.

ريوند ماجد، موظفة، المديرية، القاهرة.

سوسى عبد الوواد، ٧٢ سنة، مزارع، جارة أم للصغير، سيوة.

عائبة عبد الواحد المغربي، ٥٥ سنة، ممرضة، زاوية للناعورة، مغربية.

عبد الرازق عبد الجليل خير، ٥٥ سنة، عضو المجلس المحلي بمطروح، مرسى مطروح.

عبد السلام أحمد صبر، ٦٢ سنة، مزارع، سيوة.

عبد المنعم محمد عبد الرحمن، ٦١ سنة، مزارع، باريس، الوادي الجديد.

عثمان أحمد أبو بكر، ٥٥ سنة، مأمون، القصر، الوادي الجديد.

فايز تادرس، ٦٣ سنة، مدير مدرسة علي الساطي، زاوية للناعورة، مغربية.

فتح الله أبو ترقي، ممرض، لقناني، مرسى مطروح.

فخمية محمد أحمد، ٣٠ سنة، ربة منزل، أبو قير، الإسكندرية.

ماهر عز الدين يوسف، ٤٠ سنة، مدرس لغة عربية، القصر، الوادي الجديد.

دكتور محمد محمود محفوظ، أستاذ بكلية القصر العيني، وزير للصحة السابق.

نوال محمد مصطفى، ٦٢ سنة، مولدة، أبو قير، الإسكندرية.

#### • الجامعون

- حسن صالح، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- سيدة رشاد، باحثة بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- شوقي عبد القوي عثمان حبيب، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- مجدى أبو زيد، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- منى عبد الحميد الجندي، طالبة بالمعهد العالي للفنون الشعبية.

# حكايات شعبية

## من محافظة أسوان

جمع وتدوين: أيمن حسن علي  
الرواة: محمد محمود كريم  
عربي أحمد عبدالله

### ١ - حكاية تشيلنى وللا أشيك

الراوى: محمد محمود كريم  
مركز كوم أمبو - عزبة الإصلاح

وأحد ماشى لقي عي<sup>(١)</sup> صغير، عي<sup>(٢)</sup> سنه عشره اتناشر سنة، قال له: إنت رايح<sup>(٣)</sup>؟ قال (الولد الصغير): مطر<sup>(٤)</sup> ما تروح إنت أنا أروح، وهما ماشيين قال (الولد): يا عمى تشيلنى وللا أشيك<sup>(٥)</sup>؟ قال له: ده إيه للخدم ده؟ إنت صغير وما تقدرش تشيلنى وأنا مقدرش أشيك، قال له: طيب سيبك<sup>(٦)</sup> منها دى، هما وماشيين لقيوا زرع، قال له: يا ترى صاحب الزرع دى زرع وللا إترع<sup>(٧)</sup>؟ قال له: ما هو يا ولدى كبير الزرع فمان الله<sup>(٨)</sup> قال له: طيب سيبك كمان منها دى ما تحدش على كلامى<sup>(٩)</sup>، ماشى تاني لقيوا واحد ميت ورأى يدفوه، قال: يا ترى مات ولا ماماننى؟ للراجل قال له: ما هو مات وحيدفوه، قال له: يا عمى سيبك من الحاجات دى، بعدين هوه وماشى لقي شوية غنمات قال له: ياباى ما الغنمات دول ما فليكين، قال له يا ولدى يبقى البراح<sup>(١٠)</sup> ده كله قليل، قال له: يا عمى سيبك، بعدين ماشى لقي سبع نمن غنمات قال: ياباى، أهه الغنمات صبح، قال له: أمال يا ولدى أمرك غريب، للكتير تقول عليه قليل والنقل تقول عليه كثير. قال له: يا عمى سيبك من كلامى، هما وماشيين لقيوا بيت، حلو ومنور<sup>(١١)</sup> وكبير وحاجة تمام، قال: يا باى ما البيت ده مامضلم<sup>(١٢)</sup> - للنور ده كله والكهريا دى كلها ومضلم، قال له: يا عمى سيبك من كلامى، لقيوا بيت صغير ملور بصاروخ<sup>(١٣)</sup>، لمبة صغيرة، قال: أهه البيت لللى منور صبح ده، قال له: والله أنا باستغرب فى أمرك، قال له: يا عمى سيبك من كلامى.. الفرض مشوا لغاية<sup>(١٤)</sup> ما وصلوا عدد بيت الراجل، قال له، دلوقت إنت رايح فين؟ قال له: أنا رايح بيت الناس كلها. معاه بت، الراجل ده، روح البيت

قال لها، والله أنا شُغت حَاجةَ النهارده بعنى عجيبه خالص، فيه واد.. وقعد يحكى لها الحكاية، حصل كذا وكذا وكذا، قالت له: وهو دلوقت فين؟ قال: هوه قال رايح بيت الناس كلها، راحت عملت سبع قُروص<sup>(١٣)</sup> وتلاتين بيضة وقلة مية، قالت له: خذ دوله تلقاه<sup>(١٤)</sup> فى الجامع، بيت الناس كلها الجامع، وديهم له، جا الرجال كل بيضة وكل له قُرص وشرب شوية مية، وراح وتاهم له، أول ما شافهم الولاد، قال له: يا عمى اللي أدلك ده مين؟ قال له: أنا عندى بيت فى البيت أدتهم لى. قال له: طيب يبقى قل لها، الجمعة<sup>(١٥)</sup> ناقصة يوم، والشهر ناقص يوم، والبحر ناقص، وروح الرجال قال ليته، قال لها يقول الجمعة ناقصة يوم، والشهر ناقص يوم، والبحر ناقص. قالت له: إنت كنت<sup>(١٦)</sup> قُرص وبيضة وشريت من القلة. قال لها: أبوه صحيح. قالت له: أنا أقسر لك الحاجات اللي قالها دى.. قالت له: أول حاجة قال لك: تشيلنى وللا أشيلك؟ بعنى معناه تشيله، تجيب له حكاية توصله لإناية الطريق تخفف المشى عليكم، دى أول حاجة، والثانية، الزرع، قال: يا ترى زرع وللا إنزع؟ قالت له: إين كان مِحراثه من بيته وأرضه ملكه، وتقاربه من بيته يبقى زرع، إنما إنا المِحرات بالإيجار والأرض بالإيجار والتقارى بالفلوس مشترىها من برة، يبقى إنزع. قال لها: طيب والرجال اللي يقول: دا مات وللا ماماتش<sup>(١٧)</sup>، قالت له: إنا كان خلف<sup>(١٨)</sup> بيبقى ماماتش، وِين كان ماخلفش يبقى مات، راح لحاله. قال لها: طيب والغنم اللي قال لى عليها كتير والكثيره اللي قال لى قليك؟ قالت له: الغنم اللي قال لك عليها قلبه، للكثيره دى، مفيش خروف وراها، ولما بيعوها منها حتخلص، مفيش خروف وراها عشان يشرهم، ويولدوا. قال لها: والصغيرين؟ قالت له: الصغيرين فيه خروف وراهم، سبع تمن بهائم يولدوا ما يخلصوش<sup>(١٩)</sup>، بيعوها فيهم.. قال لها: طيب والبيت اللي مؤر وقال لى مضمّن، قالت له: البيت اللي مؤر وقال لك مضمّن مافيهوش عيال بشغى<sup>(٢٠)</sup> ولا فيش حاجة، والبيت اللي شوفته بصاروخ كده، عيال بشغى مؤرره البيت، قالت له: أدى الحكاية اللي حكاها لك الولد الصغير، لما قال لك أنا رايح بيت الناس كلها بعنى رايح الجامع واديك<sup>(٢١)</sup> القلة والبيض والقروص، كنت واحده منهم دا ناقص يوم ودا ناقص يوم والبحر ناقص يبقى إيه دوله إنت كنت منهم وكنت عنديهم وجيت<sup>(٢٢)</sup>.

## ٢ - حكاية الحب

الراوي: محمد محمود كريم

كَانَ فِيهِ وَاحِدٌ مَلِكٌ، مَامَكْ إِيلا الله، المَلِكُ ده عنده ولدين، ومريض، جاب عياله ووصاهم، قال لهم، بعد وفاتى واحد فيكم ياخذ المملكة وواحد فيكم ياخذ المال الرأجل خذ له مده<sup>(٢٣)</sup> وتوفى لرحمة الله .. هما ضربوا قرعه مع بعضهم، اللي أخذ المملكة أخذها، واللى أخذ المال أخذه، قعدوا<sup>(٢٤)</sup> لهم شوية مع بعض، بعدين اللي أخذ المال ده قال له: يا أخوى أنا ما أنفمش هنا أنا ح أروح بلد زى السودان، وأناجر فيها.. وبعدين مشى راح للسودان تاجر وأنجوز واحده من السودان وخلف ولد وكان الملك إنجوز وخلف بيت.. دلوقتى كبروا العيال، البيت والولد طالبيين الجيزه<sup>(٢٥)</sup>، أبوه قال للجماعه أصحابه شوفوا لى ناس كويسين أنا أجوز الواد.. راحوا قالوا له: فلان عنده بيت كويسه هى اللي تنفع معاه، قال طيب نروح نشوفوه، أول ما راحوا له: سلام عليكم- عليكم السلام، أملاً وسهلاً قالوا احنا طالبيين منك القرب<sup>(٢٦)</sup> فى بتك يا فلان، قال لهم لكن على شرط تجيبوها لى أسألها.. من دين اللى قال كده الأبوا اللى راح، قال: تجيبوها أسألها إن جابتنى حأخذها وإن ما جابتنى ماشأخذهاش، جابوها له، تعالى يا بنتى أنا حأجوزك لولدى، ياهل ترى تكونى إنت والزمان عليه، خدى بالك،<sup>(٢٧)</sup> إنت والزمان عليه<sup>(٢٨)</sup>، وللا إنت وهوه على الزمان<sup>(٢٩)</sup>.

تسكت البيت ما تيرفضي قرد، راح للثانيه والثالثه والرابعه يسألها نفس السؤال، ما يعرفوش يردوا، وبعدين فيه جماعه تجار بياجو (٣٠) من مصر للسودان ويبرحو (٣١) من السودان لمصر، قالوا لو: إنت بتدور (٣٢) على أيه، الملك عنده بيت، تبقي بيت أخوك وده ولدك، يبقوا ولد عم بعض، قال طيب أنا لما أروح أشوفه. خد بعضه ومشى مع الجماعه التجار، وبعدين راح لآخوه، استقبله أخوه إستقبال هائل، وعمل له حفله كبيره، قال له: يا أخوى انت إيجوزت وعندك بيت؟ قال له: أيوه، قال له: أنا إيجوزت وعندي ولد، نديهم لبعض (٣٣)، قال له: مرحب، قال له: لكن أنا عايز أسألها سؤال إن جاريئتي حآ خدتها (٣٤) وإن مجاورئتيش مش حاخذها.

أول ما جات عنده قال لها، شوفي يا بنتى أنا حا اجوزك لولدى وحكترنى انت وهوة على الزمان وللا انت والزمان عليه؟ قالت له: لا أنا وهوة على الزمان. البيت قالت: أنا. وهوة على الزمان، قال لها عظيم جداً أنت اللى حلتفى معاى (٣٥) وعملوا هيصه (٣٦) وحفله وكتبوا الكتاب، قول وخدتها وراح السودان جررها لمين؟ لولده.

الزاجل كبير فى السن وقرب على الوفاه، قال له شوف يا ولدى، من بعد رجلى ما تشغلي عند حد، إن ضاقت برك الدنيا، وضيعت الأموال اللى عندك، وحكم عليك الزمان ما تشغش عند حد، ولا تذل نفسك لحد. بيت عمك دى تسلمها لأبوها وأنت فيه حبل فى الأوضه (٣٧) اللدانيه (٣٨) إن ضاقت معاك الدنيا خالص تشق نفسك، يحق عليك (٣٩) تشق نفسك فيها، وصار فرادى (٤٠) وقعد يبيحتر (٤١) فى القلوس من هنا ومن هناك.

لما ضمّع بيه (٤٢) الحال بقى ما عندهوش حاجة، باع جميع ما عنده إلا أرضه واحده هي الأرضه اللى قاعدين فيها، اللى فيها الحبل، بعدين البيت قالت له: روح استلف لنا ريال من أى حد وهات لى بيه غله (٤٣) أنا أطحنها وأخيز عيش (٤٤) وأبيع، راح استلف ريال وجاب لها الغله، وخبزت العيش وراحت السوق أول ماشافوها التجار، خدوا منها العيش على طول، دى واحده غريبه جات، كل يوم تخبز العيش وتروح قرديه ياخدوه الجماعه التجار ويقولوا لبعض البيت دى بيت الملك إحنا نسال الملك لما نروح مصر نسال الملك، بذك عندك ولا مش عندك ونفهموه بالحكاية قول سافروا من السودان لمصر وراحو للملك قالوا له: يا مولانا بذك موجوده عندك؟ قال لهم: لا بتي فى السودان، قالوا له: بذك بتبيع عيش بتبيع عيش؟ ده مين اللى قال؟ الملك.. قالوا له: أيوه. قال: أنا أروح أشوف بنفسى امتى مسافرين.. مثلاً بكرة بعده، وجهز نفسه عادى وراح معاهم، قال لهم فين بتقعد بتجيب الحيش قالوا له: فى الحته دى. فما قاعدين شويه وجات البيت خدوا منها العيش؟ شويه وأبوها مسكها قال لها: ليه يا بتي، ليه بتعملى كده؟ إنتوا حاتصلوا إيه فى المملكه لما كل حاجة ضاقت بكم هاتى جوزك وتعالى فى المملكه. قالت له: ما رضيش، قالت له: روح معاى البيت، روح البيت لقى ققان قال له: يا ولدى ليه بتعمل كده. قال له: لما تيجى انت ومراكك حتملوا إيه فى المملكه. قال له: أنا ما أروحشى، الحمد لله أنت جيت، إستم بذك، قال له: وأنت؟ قال له أنا مش حآ أروح. يهديك يرضيك ما فيش فايدة، أبداً، الزاجل الملك غلب، خد بته ومشى للبت انتكزت وصية أبوه، قالت له: ده حوشق نفسه، راح أبوها لقى حاطط حجر تحت رجليه والحبل فى رقبته، قال له: لما دخل

عليه. إيه يا ولدي كده؟ قال له: إنا كان عايز تعمل معروف في تشيل الحجر ده من تحت رجلي ولما أموت تكتني وتأخذ بك وتروح، الرجال لازم ينفذ أوامره، شال الحجر من تحت منه، اتعلق، لقي باب افتتح ونزل من أرضه فوق ملأته دهب من أولها لآخرها، أدريهم<sup>(٤٥)</sup> خلصوا أنفسهم من الدهب اللي نازل ده، أول ما نزلوه، قال له: عايز إيه دلوقت<sup>(٤٦)</sup>، عاوز تأخذ بك وللا تخليها<sup>(٤٧)</sup>؟ أنا أخذت درس قاسي وأتقوت<sup>(٤٨)</sup> وشئت صاحبي<sup>(٤٩)</sup> من عدوي، إنا كان عايز تأخذها، على كيفك، عاوز تخليها، على كيفك، قال: لأ حاجاتها وخلأها ورأخ جدد جميع اللي تلف منه من أرض ومولشي وكل حاجة وعاشرا مع بعضهم في الثبات والثبات لما خلصوا صبيان وينات.

### ٣ - حكاية ابن الكريم

الراوي: عيسى أحمد عبدالله

الناصرية - مركز أسوان

كان جماعه وأبحين يسألوا لهم في بلد على واحد كان كريم قوي، بس الرجال ده إتروى وبعدين إيه كل ما يقابلوا منه<sup>(٥٠)</sup> يقولوا لهم متعرفوش بيت فلان، يقولوا لهم: فقام<sup>(٥١)</sup>، متعرفوش بيت فلان؟ فقام، بعدين لتيرا شوية عيال بيلعبوا، فيه عيل أبوه كان كريس وطلمأ إيه برضه كريم، الراد اللي بيلعب أول ما وعي<sup>(٥٢)</sup> لهم طلع من اللعب وليس جلابيته وأتقدم عليهم، قالوا له: إزيك يا سيد عمك<sup>(٥٣)</sup> قال: مرحبا، قالوا له: ما تعرفش بيت فلان؟ قال: ده عمي، قالوا له، عمك؟ قال: آه عمي، إتفضلوا.

حيلتهم<sup>(٥٤)</sup> عجز راحوا دأبحينها، يا ولا متى يا حي عمك؟ متى يا حي عمك؟ الفرض<sup>(٥٥)</sup> قول بعد ما طاب<sup>(٥٦)</sup> الأكل وجهز راح بيت للرجال وجاله، قالوا له: يا أخي فين إنت؟ ود أخوك قابله، قال: ده مش ود أخوي، قالوا له: أمال مين؟ قال: والله ده ود للمرحوم فلان وأكرم واحد كان في البلاد، قالوا له: كده قال: آه، مسكته أكبر ولحد فيهم، راحوا للسعد: إلحق يا عمده إلحق يا عمده، الضيوف إللي جايبين واخدين الواد ده وأمه، فيهم واحد راح وقف قال إيه:

كثير من الناس بيهم<sup>(٥٧)</sup> واللبن الأخضر كفاها عيل صغير بيهم<sup>(٥٨)</sup> تسعين ياما كفاها<sup>(٥٩)</sup>.

### ٤ - حكاية الحلم

الراوي: محمد محمود كريم

كان فيه رجل تاجر غنى وميسر<sup>(٦٠)</sup>، يسافر بجيب بضاعه ويخزنها ويبع ويخذ منه<sup>(٦١)</sup> يتسرق من الدكان البضاعه بتاعته، عامل له غفير ويسرقوه، فيه واحد قال له: أنا عارف لك واحد غفير كريس، وأجيبو لك، ومفيش حاجة تروح. قال له: طيب<sup>(٦٢)</sup>، راح جاب الرجال وقال له: يا شيخ أنا حاشاك عدي، أتمكك على أموالي كلها، ولكن شرطاً ما نتماش، تأخذ الليل كله صاحي، وفي النهار فقام. قال له: طيب. خد له مده عنده، كده سته وللا أكثر وما فيش حاجة راحت مية أبداً، جه في يوم الرجال وقال له: يا فلان أنا مسافر في الباخرة وهي ماشية بكرة، وتخلي بالك عا<sup>(٦٣)</sup> على البضاعة بتاعتي وعلى كل حاجة. قال له: طيب، جه في الصبح قال له: أنا ماشي دلوقت في الباخرة دى، للغير قال له: لأ ما تسافرش. قال له، إيه، قال له: أنا شفت ملام إنا الباخرة حتحرق وتغرق. ما تسافرش فيها. قال له: طيب بقيتها<sup>(٦٤)</sup>، وفعلأ الباخرة إتمرقت وغرقت، الرجال إباله<sup>(٦٥)</sup> ميت جليه، وقال له: لغاية كده مش عاوزك، يبقى إيه طار وراءه<sup>(٦٦)</sup>.



## ٥ - حكاية الحلال والحرام الراوى: عربى أحمد عبدالله

سَدَّكَ الطُّوبَى فِي قِرْصٍ (٦٧) كَانَ يُدَقُّ طُوبَى (٦٨)، وَبَعْدَيْنِ هُوَ مَا يَفْتَهَرُش (٦٩) وَلَا رَقَّتْ (٧٠)، الطُّوبَى بِقَرَا يَنْكَلُمُوا، يَا خَرَى عَامِل لِي دَقْنِ (٧١) وَهُوَ كُل لَحْصَه (٧٢) بِرُوحٍ يَصِلِي وَإِلْحَا نَدَقْ وَإِلْحَا مَا نَدَقْشِ، وَمَرَّةً جَلَّهَ رَأَيْتُ بَعْدَ (٧٣)، كَانَ خَلَسَ الطُّوبَى، قَالَ لَهُمْ، عَادَ (٧٤) عِدَّتُهُ وَتَبَعَ صَمُورِكُمْ وَاللَّيْ لِيَا طَلِيْعُو. قَالُوا لَهُ: طُوبَى رُوح، عِدَّتُهُ، وَجْهَ هُوَ الصُّبْحِ، قَالَ: عَدَّتُوهُ، قَالُوا لَهُ: لَيْوَهُ عَدَّتِيَاهُ. قَالَ: كُلَّهُ ضَام. قَالُوا لَهُ: كُلَّهُ ضَام. قَالَ: مَقِيْشُ حَاجَهُ حَرَامٌ وَلَا كِدَهُ؟ قَالُوا لَهُ: لَا. رَاحَ ضَارِبُ الْعَصَا يَا قَالَ: إِعْزَلِي الْحَلَالَ مِ الْحَرَامِ، إِتْعَزَلُ الطُّوبَى الْحَلَالَ مِ الْحَرَامِ.

## ٦ - حكاية التمساح والجمال الراوى: عربى أحمد عبدالله

كَانَ يَقُولُ لَكَ زَمَانَ التَّمْسَاحِ، أَيَّامَ النَّيْلِ مَ كَانَ يَأْجِي (٧٥)، تَبَعَ السَّمِيَه (٧٦) وَسَاحَ فِي الْحَرَجَه (٧٧)، لَمَتِي لَهُ بَرَكَةُ وَأَطْيَبُهُ وَإِتْمَلَعَ فِيهَا (٧٨)، السَّمِيَه نَشِثَتْ (٧٩) حَوَالِيَه، كُلَّ مَا يَفْئِسُ (٨٠) رَأْسَهُ بِأَقْيَ نَاسٍ رَأْبَحَهُ جَابِيَه حَوَالِيَه، مَا قَدَرَشِ يَطْلُعُ، السَّمِيَه كُلَّ مَالَهَا وَنَحِشِ (٨١)، جِسْمُهُ يَأْنُ، وَالْعِيَالُ يَقْرَأُ بِأَخْدَرِهِ بِالطُّوبَى (٨٢)، بَعْدَيْنِ فَأَبَيْتُ وَاحِدَ جَمَالٍ (٨٣)، قَالَ لَهُ: يَا حَاجَ. قَالَ لَهُ: نَعَمْ.. تَعْرِفْنِي مَعْرُوفَ (٨٤) تَأْخُذْنِي عَلَى الْجَمَلِ تَوْسَلْنِي لِلْبَحْرِ الْكَبِيرِ (٨٥). قَالَ لَهُ: تَأْكَلْنِي بِأَعْمَ. قَالَ لَهُ: إِنْتِ رَاحَ تَعْمَلُ فِي مَعْرُوفٍ وَأَكَلْكَ، قَالَ لَهُ: إِيْلَفْ، قَالَ أَمْنُكَ عَلَى الْبَاطِلِ ثَلَاثَةَ مَا أَكَلْكَ. وَاللَّهُ مَا أَكَلْكَ، إِنْتِ تَعْمَلُ فِي جَمِيلٍ (٨٦) وَأَكَلْكَ، لِلرَّاجِلِ حَمْلُهُ عَلَى النَّاقَةِ وَقَامَ بِهِ (٨٧) عَلَى الْبَحْلَةِ، عَدَدَ الْبَحْرِ دَلَالًا (٨٨)، قَالَ لَهُ: وَاللَّبِّي يَا شَيْخَ خَشْشِي لَجَوَهَ لَأْنِي تَعْبَانُ (٨٩)، خَشِشُ، خَشِشُ، طَبِيَه (٩٠) فِي السَّمِيَه، قَالَ لَهُ: هَا؟ قَالَ لَهُ: أَمْ كِدَهُ كَرِيْسَ، جِيَهَ الرَّاجِلِ بِصَدِّ (٩١) قَالَ لَهُ: رَأْبَحُ فِينِ؟ قَالَ لَهُ: مَاشِي، قَالَ لَهُ: مَاشِي كَيْفُ؟ إِخْتَارَ لَكَ حَاجَهُ، يَا أَنْتِ وَالْجَمَلِ. قَالَ لَهُ: اللَّهُ، يَا أَخِي إِنْتِ مَ حَافِنُ يَمِينِ أَمْنُكَ (٩٢)، قَالَ لَهُ: كَلَامَ الْبَرِّ مَا يَعْزَبُشِ (٩٣)، إِلْحَا فِي الْبَحْرِ دَلُوقَتْ. قَالَ لَهُ كَيْفَ يَعْنِي يَا أَنَا يَا الْجَمَلِ؟ التَّمْلَبُ كَانَ مَاشِي بِتَمَخَّرَ (٩٤) عَ الْبَحْرِ، وَبَعِي لَهُ الرَّاجِلُ الْجَمَالِ، قَالَ: يَا يَا حَضْرَةَ الْقَاضِي، قَالَ: نَعَمْ، قَالَ لَهُ، وَاللَّبِّي يَا شَيْخَ تَاجِي تَفْكَ لَنَا الْمَشْكَلَه (٩٥) دَى. قَالَ، أَنُوهَ فِيهِ؟ لِلتَّمْسَاحِ بِيْحَكِي لَهُ، قَالَ لَهُ: دَه، وَاللَّهُ جَابِيِي وَفَرَطْنِي (٩٦) بِالْحَبَالِ وَهَلَكَ جَسْمِي وَعَمَلُ فِي صَنْعَةٍ مَا جَرِي (٩٧) لَمَّا الدَّمُ طَلِمَ مِنْ خَشْمِي (٩٨) وَأَقُولُ لَهُ مَا تَعْرِفُشِ يَفْرَطُ، وَيَقُولُ لِي، أَفْرَطُ وَأَطْلُعُ أَيْمَانَكُ لَمَّا جَابِيِي هَذَا السَّاعَةِ دَى. قَامَ الْعَصِيْدِي أَطْلُعَ فِي الْجَمَالِ قَالَ: إِلْحَا نَحْمَلْنَا أَتْرَاكَ يَا (٩٩)؟ أَنَا جَمَالٌ وَأَبْرَى جَمَالٍ وَجِدْ جِدِي جَمَالٌ، نَحْمَلُهُ قَالَ تَيْنِ، حَمَلُ بَوْسِ حَطْبَه، دَه دَمٌ وَلَعْمُ يَا رَاجِلُ يَا بَارِدَ. الْجَمَالُ قَالَ لَهُ: وَاللَّهُ مَا فَرَطْتُ عَلَيْهِ قَرَى. قَالَ لَهُ: أَهْوُ بِيْشِكِي مِنْكَ كَيْفَ مَا فَرَطْتِي، أَنُوهَ يَا تَمْسَاحَ مِشْ فَرَطُ. قَالَ لَهُ: فَرَطُ. قَالَ لَهُ: عَلَى الْعَمُومِ إِلْحَا فِيهَا وَاللَّيْهِ تَكْذِبُ الْعُظَايَ، يَلَا يَا تَمْسَاحَ تَانِي، وَخَلِيَه يُوْرِيْنَا الْقَرِيْطَهَ الَّتِي فَرَطْتَهَا لَكَ. رَكِبَ التَّمْسَاحُ تَانِي، أَفْرَطُ؟ هَا يَا تَمْسَاحَ، يَقُولُ لَهُ: لَا نَصْ نَصْ، أَفْرَطُ أَفْرَطُ، لَمَّا كَتَفَهُ كِتْفِيَهَ الْأَرْفَضَيْنِ (١٠٠)، قَالَ لَهُ: أَبَا تَمْسَاحَ، قَالَ لَهُ: كِدَهُ كَرِيْسَ خَلِيَهَ يَحْلَنِي، قَالَ لَهُ. يَحْلُكُ، لِلرَّاجِلِ جَابِيَكُ مِنْ حَلَقِ الصُّبْعَه (١٠١) وَجِيَتْ هَذَا نَقُولُ لَهُ يَا أَنْتِ يَا الْجَمَلِ، وَاللَّهُ لِيُوْرِيَنَّكَ مَطْرَحَكَ تَانِي.

## ٧ - حكاية التفكشي

الراوي: محمد محمود كريم

يحكى ويجرى على التفكشي<sup>(١٠٢)</sup>

عنده ثلاث أولاد، إثنين عمى والثالث ما ينصرشى<sup>(١٠٣)</sup>

اللى ما ينصرشى

عنده ثلاث بندقيات، إثنين خريانيين والثالثة ما تنصرشى

اللى ما تنصرشى

صادت ثلاث حمامات، إثنين فروا والثالثة ما اتسكشى

اللى ما اتسكشى

عملوا عليها ثلاث طواجن<sup>(١٠٤)</sup>، إثنين إتعرقوا والثالث ما يتاكلشى

اللى ما يتاكلشى

عزموا عليه ثلاثة فقها<sup>(١٠٥)</sup>، إثنين زعلوا والثالث ما أكلشى

اللى ما أكلشى

عنده ثلاث جُرون، إثنين ما اتحدشوش والثالث ما إدريشى

اللى ما إدريشى

جاءوا له ثلاث نوارج، إثنين خريانيين والثالث ما يدورشى

اللى ما يدورشى

ودوه لثلاثة حدادين، إثنين ما عندهمش فحم والثالث ما ولمشى

## ٨ - حكاية الصديق نجاك

الراوي: عيسى أحمد عبدالله

سيدك الخواص<sup>(١٠٦)</sup> ليه سئوه الخواص؟ يقول لك واحد ببجروا وراءه ويرمحو<sup>(١٠٧)</sup> وراءه وجهه عند ليه الشيخ خواص ده ورأه ولقنه، قال له يا شيخ خواص الجماعة ديل عابزين يقبضوني وطايرين ورايا<sup>(١٠٨)</sup>، أهرق معروف القى لى مطرح دسنى<sup>(١٠٩)</sup>، قال له تحت الخوصات ديله وأقعد، قال له: الله، الخوصات قول راج ياروونى مش حيشوفنى. قال له: ما تقعد. راج قاعد، جوا الجماعة دوله قالوا له، يا شيخ خواص هذ عدى<sup>(١١٠)</sup> من هنا؟ قال لهم: تحت الخوصات ديل. قالوا له: تحت الخوصات ديل، كأن كمان إنت طرقت<sup>(١١١)</sup>، يا راجل الخوصات ديله حيداروا راجل قالوا بللا بيذا يا عم يا لاء، نكه راج طالع من تحت الخوصات قال له: يا شيخ خواص أقول لك دارينى تقول لهم تحت الخوصات، قال له: لو قلت الكتيب كان همزوك أدبى قلت الصديق نجاك.

## ٩ - جربة جحا (١١٢)

الراوي: عيسى أحمد عبدالله

جُحَا يَقُولُ لَهَا: يَا مَعَاةَ عَزَّ جَرَيَانَهُ خَالِصٌ، فِي الْبَيْتِ وَمَقْلُوبٌ مَلَأَقِيْشٌ بِأَكْلِ رَاحٍ انْتَقَنَ مَعَ أَخْتِهِ «جُحْبُوهُ»، قَالَ لَهَا: إِسْمَعِي، تَأْخُذِي الْعَنْزَ دَهْ وَتَرْوَحِي السُّوقَ، وَسَطَ التِّجَارِ وَتَقْدَمِي، عَنْزٌ مَا فِيهَا شَيْءٌ غَيْرُ الْجِلْدَةِ قَالَ لَهَا: وَأَنَا حَاجٌّ لَأَبْسٍ بِرَنْبُطَةٍ وَلَا بَسٍ أَفْنَدِي وَمَعَايَ نُونَةٍ وَمِيزَرٍ، رَاحَ أَرْصَلُكَ فِي الْعَنْزِ دِي خَمْسَةَ وَتَسْعِينَ جَنْبِهِ (١١٣)، قَوْلِي مَشْ مَذْبَاهَا (١١٤) لَكَ. قَالَتْ لَهُ: خَلَّاصٌ، مَبِينٌ حَاقٍ يَقُولُ لَهَا وَيَنْ (١١٥) عَنْزُكَ وَمِشْ عَنْزُكَاهُ هَرَه رَاحَ طَبْعًا مِطْلَقَرِ الْبَرَنْبُطَةِ (١١٦) وَالْكِتَابُ تَحْتَ بَاطِلِهِ وَالْمِيزَرُ مَعَاةَ، وَلِلنَّصَارَاتِ، بَيْضٌ كِدَه وَيَبِصُ كِدَه، وَعَبِي (١١٧) لِلْعَنْزِ طَلْعَ الْمِيزَرِ، وَيَقِي بَقِيْسَ وَيَكْتَبُ فِي النَّوْتَةِ، نَاقَسَ عَرَضَهَا وَقَاسَ طَوْلَهَا وَرَجَلَيْهَا وَصَلَّاعَهَا، قَالَ لَهَا: الْعَنْزُ دِي بَسْتَيْنِ جَنْبِهِ تَبِيعِيهَا؟ قَالَتْ لَهُ: لَا. قَالَ: طَلِبُ خَمْسَةَ وَتَسْعِينَ قَالَتْ لَهُ: لَا إِسْطَلِبُ وَرُوحَ قَرْلٍ يَا صُبْحُ، مِشِي، غَيْبٌ (١١٨) كِدَه وَجِهَ بَقِيْ يَقِيْسَ فِيهَا، قَاسَهَا بِمَبِينِ شِمَالٍ وَيَقِيْ يَكْتَبُ فِي النَّوْتَةِ، قَالَ لَهَا: طَلِبُ بِسْعِينَ بَعْتِي؟ قَالَتْ لَهُ: لَا مَا أَبِيعَهَا ش. قَالَ لَهَا: طَلِبُ خَمْسَةَ وَتَسْعِينَ، بَعْتِي؟ قَالَتْ: لَا.

التَّجَارُ دِلُوكَ (١١٩) مِطْلَقَيْنِ (١٢٠)، اللَّهُ الْخَوَاجَهْ دَهْ يَا خَوِيْ دَابِرِ يَقِيْسَ (١٢١) فِي الْعَنْزِ وَيَكْتَبُ؟ جِهَ بَرَنْبُطَةٍ بَقِيْ يَقِيْسَ وَيَكْتَبُ، قَالَ لَهَا: خَمْسَةَ وَتَسْعِينَ، بَعْتِي؟ قَالَتْ لَهُ: لَا، قَالَ لَهَا بِخَمْسَةَ وَتَسْعِينَ، قَالَتْ لَهُ: لَا، عَنْزِي اللَّيْ مَا جَبَنْشَ مِيَّهَ مَا أَبِيعَهَا شِيْ، لِلتَّجَارِ قَالُوا: اللَّهُ.

خَلْرَه (١٢٢) مَشِي، قَالُوا لَهَا إِسْمَعِي يَا حَاجَّةَ إِنِّي بِقَوْلِي بِمِيَّهَ؟ قَالَتْ: أَيْرَه. قَالُوا لَهَا: خُدِي الْمِيَّهَ، خُدُوا الْعَنْزَ. وَرَعِبُوا لَهُ مِشْ مَهْوَبٌ (١٢٣) طَبْعًا وَقَفَّ بَعِيدٌ لَمَّا أَخْتَهُ تَبَعَدَ، رَاحُوا لَهُ قَالُوا لَهُ اشْتَرِينَا الْعَنْزَ يَا سِدِيْهِ عَايِزُ تَشْتَرِيهَا زَوْدَ فَرَقِ الْمَتِّ جَنْبِهِ، قَالَ لَهُمْ: مَا لِيْ بِبِهَا أَزْوَدٌ وَلَا مَا أَزْوَدِشْ قَالُوا لَهُ: كَيْ؟ (١٢٤) مِشْ عَايِزُ تَشْتَرِيهَا؟ مَعَا تَقِيْسَ وَتَعْمَلُ فِيهَا، وَزَاهَا سِرْدِي، لَأَهْهَ اشْتَرِينَاهَا بِمِيتِ جَنْبِهِ عَايِزُ تَزْوَدُ خُدَمَا قَالَ: يَا بَرِيْ أَخْدِ إِلَيْهِ، قَالُوا لَهُ: اللَّهُ أَمَالٌ عَمَّا يَقِيْسَ وَتَعْمَلُ وَتَسْتِي قَالَ: يَا بَرِيْ أَنَا بِقِيْسَ جِلْدَهَا أَشْرُقَه يَنْفَعُ طَبْلَهْ وَلَا طَارُ.

## الهوامش

(١) لقي عول: وجد طفل.

(٢) رابع: ذاهب.

(٣) مطرح: مكان.

(٤) تشلني وللا تشللك: تملئي لم أحملك.

(٥) طيب سبك: إذن دعك منك هنا.

(٦) فمان الله: في أحسن حال.

(٧) ما نخدش على كلامي: لا نهنم به.

(٨) البراج: الدرعي.

(٩) مفرور: مضى.

(١٠) معنلم: مظلم.

(١١) صابروخ: فبة صغيرة بالجاز.

(١٢) لغاية: حتى.

(١٣) قريص: نوع من الخبز مسكندر قطره حوالى ١٠ سم ويسمكه حوالى ٣ سم له وجه محمر مدحرون بالسنن ويصلح من الدقيق ويضاف له كركم ومسسم.

(١٤) تلقاه: نجده.

(١٥) الهممة: الأسبوع.

(١٦) كَلَّتْ: اكثت.

(١٧) ماماتش: لم يمت.

(١٨) خلف: أنجب أولاداً.

(١٩) ما يخلصوش: لا ياتقوا.

(٢٠) بشتى: تلعب بصوت.

(٢١) أدبلك: أعطيتك.

(٢٢) جيت: عدت.

(٢٣) حد له مدة: ظل مدة من الزمن.

(٢٤) قمدوا: ظفروا.

(٢٥) طالبين الهيزة: حان ميماد زولجها.

(٢٦) طالبين منك القرب: نطلب ليلتك للزواج من لينا.

(٢٧) خدى بالك: انتبهى.

(٢٨) إنت والزمان علوه: لا تكرنى عوناً له على مصائب الدهر.

(٢٩) إنت وهره على الزمان: تتماونى معه مند مصائب الدهر.

(٣٠) بياجوا: يأتوا.

(٣١) بيرودوا: يشهدوا.

(٣٢) تدور: تبحث.

(٣٣) لندهم لبعض: نزوجهم لبعض.

(٣٤) أخذها: أزوجها لأبى.

(٣٥) حنفلنى معاى: تصلمى زوجة لأبى.

(٣٦) هوميه: هذا يعطى فرح ويطلق على الضروءاء.

(٣٧) الأوضة: العجوة.

(٣٨) للفلاتية: كذا.

(٣٩) يحق علكه: يشترط علكه.

(٤٠) صار فرادى: لا أمل له.

(٤١) يهجر القلوس: يهجر.

(٤٢) إمتنع: منعب.

(٤٣) غله: حبوب.

(٤٤) عوش: خبز.

(٤٥) أدريهم: بالكاد.

(٤٦) عاد إيه دلوقت: ما رأيك الآن.

(٤٧) تخلصها: تتركها.

(٤٨) اتلصت: تعذبت.

(٤٩) شخت: عرفت.

- (٥٠) لمة: جمع من الناس.
- (٥١) قُدَام: إلى الأمام.
- (٥٢) وعى: رأى.
- (٥٣) سيد عمك: نعمة تهويل.
- (٥٤) حيلهم: لا يملكون غورها.
- (٥٥) الغرض: المهم.
- (٥٦) طاب الأكل: تم طيبه.
- (٥٧) بهمة: بهائم.
- (٥٨) يومه: ذو مروءة وشهامة.
- (٥٩) تسعين ياما كلالا: لا يجاريه في شهامته وكرمه تسعين رجلاً.
- (٦٠) ميسوط: يعيش في رغد.
- (٦١) خذ له مدة: ظل مدة من الوقت.
- (٦٢) طوب: موافق.
- (٦٣) عاد: إذن.
- (٦٤) بقتيا: لن أفل.
- (٦٥) إبله: أهلى له.
- (٦٦) طار وراء: طرده من العمل.
- (٦٧) إجابة اللغز لأن الغفير نام.
- (٦٨) قريص: أحد مراكز محافظة قنا.
- (٦٩) يندق طروب: يصنع طروب ثوبين والطراب هو من يندق الطروب.
- (٧٠) مايقتهوش: لا يصنع منه.
- (٧١) وقت: الصلاة.
- (٧٢) دقن: مددين.
- (٧٣) لمحنة: لحظة.
- (٧٤) راتب: حضرة يُكر صوفى.
- (٧٥) عاد: إذن.
- (٧٦) ياجى: يأتى.
- (٧٧) تبع الفية: مع الباء فى الفيصان.
- (٧٨) الدرجة: الأرض الزراعية.
- (٧٩) إنطلع: نام.
- (٨٠) نشفت: جفت.
- (٨١) نقس: يحرك رأسه لينظر.
- (٨٢) نخس: تغور.
- (٨٣) يأخدوه بالطروب: يقتلوه بالأحجار.
- (٨٤) اللجمال: من يعمل فى.
- (٨٥) ترفش معروف: أصعل معروف.
- (٨٦) البحر الكبير: النيل.
- (٨٧) تمل فى جميل: تزدى لى معروف.
- (٨٨) قدام يوه: ذهب به.
- (٨٩) خشنى لجره: الخشنى داخل للنهر.
- (٩٠) طوبه: أنزله.
- (٩١) يصد: يستدير.
- (٩٢) أمكنه: هناك مع قرب الكسافة.
- (٩٣) ما يعطوش: لا يؤخذ به.
- (٩٤) يمسقر: يسير ممحياً بنفسه.
- (٩٥) نكك لنا المشكلة: تمل لنا المشكلة.
- (٩٦) قرطى: يعطى بشدة.
- (٩٧) عمل صلحة ما جرى: أتجلى وعطلى.
- (٩٨) خشى: فسى.
- (٩٩) تجملا أتركه: تفلن أننا أتركه أى لا نلهم شيئاً.
- (١٠٠) كتيلة الأرقصين: كتفه بشدة.
- (١٠١) حلق الصنمة: قلب لشارق.
- (١٠٢) التفتكى: «الفتكى» لقب صاحب البندقة.
- (١٠٣) يعضرشى: لا يرى.
- (١٠٤) طرابين: أكل يقدم فى طابن مصفوح من اللفل.
- (١٠٥) فتها: رجال الدين.
- (١٠٦) القفاص: صانع الأشياء من الفصوص.
- (١٠٧) يرمحو: يورجون.
- (١٠٨) طابرين وزايا: يورجون وزاى.
- (١٠٩) دسلى: خبائى.
- (١١٠) عدى: مر.
- (١١١) خرفت: أصهت تقول كلاماً غير معقول.
- (١١٢) جرية جها: ما عز أجرب.
- (١١٣) راج أرسل لك فى الفزدى خمسة وتسعين جنيه: أزايد حلى خمسة وتسعين جنيهًا.
- (١١٤) مش مدياها: لن أعطوها/ أبجها لك.
- (١١٥) وين: أين والفسود أن يشك أحد من أين أنت بها.
- (١١٦) مطلق البرنطة: وضع القبة مائلة للأمام على جبهته.
- (١١٧) وعى: رأى.
- (١١٨) غيب: غلب.
- (١١٩) دلرك: الآن.
- (١٢٠) مطلقين: ينظرون.
- (١٢١) دابر يقوس: ظل يقوس.
- (١٢٢) غاره: تركوه.
- (١٢٣) مش مورب: لا يأتى ناحية.
- (١٢٤) كى: كيف.



# زجاجة الشيشة

رائد اعدا عبد الرحمن

صناعة الشيشة بأنواعها من إحدى ظواهر الحرف التقليدية في قلب مصر الإسلامية وفي شوارعها العتيقة وحول بواباتها. وفي هي الجمالية تنتشر الصناعة: ومنطقة النحاسين وحارة الطومبكشية من المناطق التي يتوسطها أصحاب هذه المهارات من تلوين وزخارف وأشكال. ومن النحاسيات إلى زخرفة الزجاج وتلوينه يقوم الفنان الشعبي بالإضافة والتحوير وتتعدد الطرق وتتووع في إبراز الجمال التلقائي في صناعته اليدوية.

والشيشة تتكون من عدة أجزاء: الحجر، والقلب، والرفاس، والبزبوز وهي الأجزاء العليا وهي غالباً ما تكون مصنوعة نحاسية. أما الجزء السفلي من الشيشة، وهو الفارغة التي تصنع من الزجاج وتزخرف وتلون، منها ما يصنع من البلور وتتووع أشكالها وتختلف من عصر إلى عصر، ومن مكان إلى مكان. وموضوع هذا المقال هو الفارغة الزجاجية وأساليب زخرفتها وتنوع أشكالها.

شكل البطيخة (شكل ٢).

وذلك ثلاث مقاسات أساسية وهي: ٢٢ و ٢٦ و ٣٠ وهذه الأرقام تمثل ارتفاع الفارغة وأطوالها بالسنتمترات (شكل ٣).

أجزاء فارغة الشيشة:

١ - الفوهة.

٢ - العنق.

٣ - الانتفاخ أو البطن.

٤ - القاعدة.

والفارغة هي الجزء السفلي من الشيشة والذي يستقر به الماء الذي يعمل على تنقية الدخان، وكانت تصنع من فضة جواز الهدد المفرغة تماماً، وكانت تغطي مثلاً ورلحة ويربودة للدخان، ثم تطورت لتصنع من النحاس الأحمر أو الأصفر أو اللاتين معاً، ثم صلعت من الزجاج الملون أو المزخرف بأشكال مختلفة. وما زالت هناك فوارغ مصنعة من النحاس ولكن بأشكال تشبه المصنعة من الزجاج، وهناك شكلان أساسيان هما:

شكل القلة (شكل ١).

**ملحوظة:** هذه أسماء أطلقتها أنا حتى يسهل لي دراستها  
بوصوح.

#### ١ - الفوهة:

هي الجزء العلوى من الفارغة، وهو العلامس لطبلة  
الخزنة، ونلمأ ما يكون سميكا حتى يتحمل الضغط الواقع عليه  
من قبل القلب.

#### ٢ - العنق:

هو المسافة بين الفوهة والانتفاخ الزجاجى وله أشكال  
مختلفة، وهذا الجزء هو الذى تمر من خلاله الماسورة حتى  
تصل إلى الماء.

#### ٣ - الانتفاخ أو البطن:

هو الجزء الذى يلي العنق مباشرة، وبالمأ يكون منتفخاً  
إما على شكل كروي (البطيخة) أو شكل آخر يشبه القلة، وهذا  
الجزء هو الذى يستقر به الماء.

#### ٤ - القاعدة:

هي الجزء الذى يلي الانتفاخ مباشرة، وهي دائماً من  
الزجاج السميك لأنه يرتكز عليها حمل الشيشة الكلى، وهي  
ذات ملمس خشن من أسفل لمنع عملية التزلق على الأرض.

#### زخرفة الفارغة (زجاجة الشيشة)

هناك شكلان أساسيان للفارغة هما البطيخة أو القلة - كما  
سبق ذكرها. وأياً كان شكلها قد تتعدد الخامات التى تصنع  
منها؛ فيمكن أن تصنع من النحاس أو الكريستال أو الخزف أو  
الصينى أو الزجاج، وعلى حسب نوع الخامة يكون ثمن  
الشيشة.

ويعد أن يتم تصنيع الفوارغ الزجاجية تأتى مرحلة  
زخرفتها. وهناك أساليب متعددة لزخرفة الفارغة نوضحها  
فيما يلي:

نبدأ بالزجاج السادة الأملس، إما أن يكون أبيضاً شفافاً أو  
ملوناً - أخضر أو أزرق أو مشمشى. وهناك أسلوبان لكساحب  
الزجاج اللون:

١ - الألوان التى يتم إضافتها إلى عجينة الزجاج أثناء  
تصنيعه مثل الأزرق والأخضر والمشمشى.

٢ - عندما تكون للألوان مثل الأحمر أو البمبى صعوبة  
الإضافة عند التصنيع أو مكلفة فيلجأ الفنان إلى الأسلوب  
الثانى وهو إضافة اللاستر على الزجاج الأبيض ثم إدخاله إلى

الفرن حتى يثبت حرارياً ويمكن عددن التعامل معه ثانية.  
وتدفعنا الصورة السابقة إلى الحديث عن ملمس الزجاج حيث  
يمكن أن يكون الزجاج ذا ملمس، وهذا ينتج عن طريق قوالب  
يحفر بها الملمس حفراً غائراً ويصب عليه عجينة الزجاج،  
ويؤلف هنا فى إنتاج الملامس المختلفة زخارف هندسية أو  
بناية شكل (٥، ٦، ٧).

ومن أكثر أساليب الزخرفة جاذبية أسلوب التذهيب سواء  
أكان خطأ (شريطاً) أو حرراً، والمادة التى يتم بها التذهيب هي  
ذهب سائل عيار ١٢ يتم إضافة زيت الترينتين لتخفيفه، وهو  
سائل داكن اللون.

#### عملية التذهيب

١ - توضع الفارغة (الزجاجة) على دولاى (مثل الدولاى  
المستخدم فى الخزف) ويحدد الفنان سمك الخط ويختار  
الفرشاة المناسبة.

٢ - يضع للفرشاة على المكان المراد رسم الخط عليه ثم  
يلف الدولاى بقدمه بسرعة منتظمة حتى ينتج خط سوى خالٍ  
من الخريشات.

٣ - ما سبق كان فى حالة تذهيب الشريط أو الخط المنتظم،  
أما فى حالة التذهيب الحديثة يتم رسم الخطوط المتعرجة أو  
الرسم الحرة الارتجالية بسرعة مع عدم الإخلال بعدد  
سرعة انسياب الفرشاة على سطح الزجاج.

٤ - تأتى بعد ذلك مرحلة الحرق فى الفرن حتى تظهر  
المناطق المذهبة بلونها الذهبى الناصع الجذاب.

ويمكن للتذهيب على السطح الأملس أو السطح البارز أو  
الفانر الذى يبرزها التذهيب. هناك أيضاً التلوين ببوية الزجاج  
وهي ألوان سميكة القوام نوعاً ما، تعبأ البوية فى زجاجة  
صغيرة تشبه القطارة حتى ينزل منها اللون فى شكل خط على  
الزجاج وتحرق الفارغة بعد ذلك فى الفرن حتى تثبت الألوان.  
وبعد الحرق نلاحظ انكماشاً بسيطاً فى سمك الخط وتتمتع هذه  
الألوان بالبروز البسيط بعد تفاعلها مع الزجاج ويوجد منها  
ألوان متعددة ولكن اللون الأبيض هو السائد فى الاستخدام لما  
له من تباين مع سطح الزجاج.

بعد أن يتم التفاعل بين بوية الزجاج والسطح الزجاجى  
للفارغة (بعد الانتهاء من عملية الحرق) يمكن التعامل مع هذا  
السطح ثانية، وذلك محللاً عن طريق التذهيب فى مناطق  
معينة حسب زخارف معينة ولكن إسلامية فتعطينا بروزاً  
بسيطاً شديد الجاذبية، وتستخدم مادة الكرنيكل - وهي مادة

نشبه «فخافيت السكر» كما يصفونها - وهي ذات ألوان متعددة ومختلفة.

### خطوات العمل

١ - فرش المادة على سطح الزجاج ثم تثبت عليه بواسطة الحرق في الفرن.

٢ - يمكن أن تترك الفارغة بعد ذلك على حائنها، أو يعالج السطح بالتذهيب لإضاح الملمس النقطي.

الصفرة وهي أنواع حسب درجة خشونتها؛ فهذه الصفرة الخشنة وهناك الناعمة، وهي التي يوضع عليها الحامض. وللصفرة ألوان مختلفة من الأبيض والفسفسي واللبنى والبرتقالي... إلخ.

قالتى توجد عليها حفرة بضياء ووحدة زخرفية زرقاء فقد استخدم أسلوب الطباعة من الشبكة الحريدية (السلك سكرين) في زخرفتها، أما اللاتين الآخرين فقد استخدم أسلوب لصق الريكالات (الصور) على الفوارغ.

والريكالات هي عبارة عن صور ذات أحجام مختلفة صنعت ولصقت على أفرخ ورق من نوع خاص وهي مستوردة من ألمانيا.

وتوجد من هذه الريكالات ما هو نباتي وصور شخصية لزعماء وشخصيات معروفة مثل أحمد عرابي... إلخ.

### كيفية استخدامها

١ - يبلل فرخ الريكال في الماء.

٢ - عندما تنفصل الصورة عن الورقة الخلفية تؤخذ من

الماء ثم تلتصق على سطح الفارغة.

٣ - يراعى لصق الصورة مغرودة تماماً بواسطة قطعة اسفنجية من غير كرمشة أو فقاع هواء.

٤ - تثبت الصورة حرارياً عن طريق إدخال الفارغة الفرن.

يأتى استخدام الحفر على الزجاج في زخرفة الفوارغ، وهو يتم عن طريق ماكينة خاصة ذات دهر تضبط عليه الفارغة عند المكان المطلوب حفره أثناء دوران الحجر.

### خطوات الحفر

١ - يرسم الشكل المراد زخرفته على الزجاج بالشمع.

٢ - تلبّل الزجاجاة عند مكان الحفر المطلوب بالماء قبل الحفر مباشرة حتى تبرّد من الحرارة الناتجة أثناء الحفر.

٣ - يضبط الفنان الفارغة على الحجر الرائد حتى يتم الحفر.

أما صناعة الفارغة من مواد معدنية وبخاصة الجباس وزخرفتها وتشكيلها فلها أساليب مختلفة غير تلك الشائعة في تصنع الفارغة من الزجاج وتلوينها وزخرفتها.

وتعتبر الفارغة الزجاجية من أشهر الأنواع المستخدمة في صناعة الشيخة - والشيخة لابد وأن تكون الفارغة لها مصنوعة من الزجاج أو الكريستال أو البلور، أما ما هو مصنوع من مواد أخرى فله مسميات متعددة تبعاً لأشكالها واستخداماتها..

وصناعة الفارغة الزجاجية هي عمل فنى له تقاليده بين الحرف الفنية الشعبية.



# مهرجان الإسماعيلية الدولي للثقافة

## للفنون الشعبية «الندوة العلمية»

سماء سيمان بدر

على مدى ثمانية أيام، في الفترة من ٣١-٢٤ من أغسطس ١٩٩٦، أقيم مهرجان الإسماعيلية الدولي السابع للفنون الشعبية، وافتتحه السيد اللواء محمد عبدالسلام محافظ الإسماعيلية، والسيد الأستاذ الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، والسيد الأستاذ حسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، وشارك فيه عدد كبير من فرق الفنون الشعبية، تجاوز الاثنتين والأربعين فرقة، قدمت إلى مدينة الإسماعيلية من ثمان وعشرين دولة من قارات العالم المختلفة، فيما عدا أستراليا التي ستشارك - كما صرح المسؤولون - في مهرجان العام القادم.

في إطار هذا المهرجان واللقاءات الثقافية والأمسيات الشعرية والمسابقات والجريدة اليومية «فولكلور»، انعقدت ندوة علمية تحت عنوان «الفنون الحركية وجنس الفنون الشعبية»، واستمرت لمدة خمسة أيام، في الفترة من الأحد ٢٥/٨/١٩٩٦ إلى الخميس ٢٩/٨/١٩٩٦، نوقش خلالها خمسة وعشرون بحثاً، على مدى ثمانى جلسات. وهو عدد كبير من البحوث يتعذر عرضه في المساحة المحددة لنا، ولذا سأعتمد هنا إلى عرض ثمانى أبحاث فقط، نعلها أهم الأبحاث التي نوقشت في هذه الندوة.

## البحث الأول

### العناصر الشعبية في أعمال بعض مؤلفي الموسيقى المصريين

وجمع بين عناصر الموسيقى الشعبية والعربية واللجوء كما ظهر في موسيقى هيلم (غرام في الكرنك).  
رابعاً : عطيه شرارة (١٩٢٣)

استغل الألحان العربية في محاولة جادة لإعادة صياغة بعض الألحان العربية المنسمة مع استغلال العلوم الموسيقية الأوروبية وتطويرها لخدمة الموسيقى العربية المحلية. واستخدم آلات موسيقية عربية ومقامات موسيقية عربية وألحان شعبية محلية في صياغة أوركسترا ليلية فقدمها تحت أضواء جديدة وبأسلوب منطور، ومن أعماله:

- كونشير العود والأوركسترا في مقام الحجاز كاركرد  
حيث أبرز آلة العود في أداء الألحان بأحاسيس عربية.

- الكونشيرينو المصري الأول في مقام سي بيمول الكبير للفيولينة والأوركسترا، وبني حركته على اللحن الشعبي (يا نخلتين في الملائن) وأبرز آلة الفيولينة (الكمان) في أداء الألحان المصرية.

- الكونشيرينو للثلاثي للفيولينة والأوركسترا مقام دو الصغير، استخدم فيه لحن (يا حسن يا خولي الجليلة يا حسن) واستخدم في أداء اللحن آلات وترية أو آلات انتفخ.

- كونشيرينو الناي في مقام أراست، حركته مبدئية على لحن (آذان الصلاة). وكذلك المتتالية العربية.

#### خامساً : رفعت جمانة (١٩٢٤)

كتب السيمفونية العربية التي كانت خطوة نحو استخدام الفولكلور العالمية في موسيقانا العربية، وجاءت حركاتها على ألحان شعبية مثل (عطشان يا صبايا)، و (خذ ابنة وأسكت)، و (آه يا زين)، و (على دلوعة)، و (حون يا غنام).

سادساً : جمال عبدالرحيم (١٩٢٤-١٩٨٨)

تناول الكثير من الألحان الشعبية وسأله على الطابع المميز لها وقدمها في معالجات فنية جذبة. حيث كتب لحناً شعبياً مصرياً للبيانو المنفرد، وكذلك كتب بانفازيا على لحن شعبي للفيولينة والأوركسترا على أساس اللحن الشعبي (الواد ده ماله).

سابعاً : ميشول المصري (١٩٣٣)

استخدم في مؤلفاته آلات شعبية وتقليدية مثل:

- الموسيقى التصويرية لمسلسل (الشك) حيث استخدم فيها آلة السلامية مع الأوركسترا.

## د. زين نصار

يرى الباحث أن التراث الشعبي معين لا ينضب ينهض منه كل متعطش للنوص في أعماقه؛ حيث وجد المؤلف الموسيقي المصري في التراث الشعبي لبلاذه مصدرًا فياضًا للإلهام الفني وابتغى على كتابة مؤلفات لها قيمتها الفنية، وتستند على عناصر من التراث الشعبي سواء باستخدامه للألحان الشعبية أو الآلات الشعبية أو باستخدام الآلات موسيقية محلية.

وقام المؤلف بتقسيم مؤلفي الموسيقى المصريين إلى ثلاثة أجيال: مثل أبو بكر خيرت (١٩١٠-١٩٦٣) وهو من جيل الرواد، وكذلك كامل الرهالي، وعنى إسماعيل، وعطيه شرارة، ورفعت جمانة، وجمال عبدالرحيم، وميشول المصري وهم من الجيل الثاني. عرض الباحث لهؤلاء المؤلفين بعضًا من أعمالهم التي استعانوا فيها بالتراث الشعبي من أمثال:

أولاً: أبو بكر خيرت (١٩١٠-١٩٦٣)

أنجز كلاً من السيمفونية الثانية والمتتالية الشعبية؛ حيث أنجز الأولى على أساس ألحان مصرية واستخدم آلات الأوركسترا بدلاً من الآلات الموسيقية العربية، وكذلك منحت السيمفونية أنحاناً غنائية وألحاناً ذات طابع شعبي تصور الرقص الشعبي الإسكندراني، بينما كتب الثانية على أساس الألحان الشعبية التي كان ينفذ بها في حياته مثل لحن (عطشان يا صبايا) و (يمامة حلوة ومئين اجيبها) ولحن الأعبية السورية (بعته هندی) واستخدم المؤلف آلة القانون العربية وآله الدف والوترات والآلات الفخ الشعبية في الأوركسترا.

ثانياً: كامل الرهالي (١٩٢٢)

المتتالية الأوركسترا ليلية (صور شعبية) بدأها المؤلف على ألحان شعبية مصرية كلن (يا حسن ياخولي الجليلة)، ولحن (دعاء)، ولحن (سلم على)، ولحن (حب العزيز الربيعه بوقش)، ولحن (زفة العروسة)، و (آه يا زين).

ثالثاً: على إسماعيل (١٩٢٢-١٩٧٤)

تعامل مع التراث الشعبي الذي جمعه في رحلات ميدانية مع فرقة رصا من مختلف المحافظات وقدمه في صورة فنية، واعتمد على مواد موسيقية شعبية في كتابة موسيقى الأفلام،

- ومسائل (من قصص القرآن الكريم) استخدم الناي  
والسلامية مع الأوركسترا.

### البحث الثاني

#### الموروث الشعبي ومناهج التدريب والمرح الحديث،

#### د. عبدالرحمن عرنوس

يتناول الباحث في هذه الدراسة: «استعراض بعض  
المحاولات التي تعاملت مع الموروث في المسرح الحديث وفي  
مناهج تدريب الممثل التي اركزت على الموروث الشعبي  
للمل على تفجار الإحساس عند المتدرب».

يرى الباحث ضرورة جمع الألعاب والمهارات الشعبية  
وثيقها بالصوت والصورة، كما يمكن للمدرسين جمع ما  
يقابل هذه الألعاب والرياضات الشعبية في المجتمعات العربية  
والإفادة منها في تدريبات حرفية الممثل لتصبح تلك  
التدريبات لها خصوصيتها المحلية، كما يمكن الاستعانة  
بكليات التربية الرياضية المنتشرة في الوطن العربي والتي  
بدأت تهتم بجمع هذا التراث الشعبي الحركي من رياضة  
ورقص؛ لذا يمكن الرجوع إلى دراسة هذا الإيقاع الحركي في  
نماذج بعض الشعوب للإفادة في تدريبات التعبير الحركي في  
نماذج تدريبات نموذج المختبر المقترح لمن يريد البحث عن  
منهج.

ويذكر الباحث أنه مازالت نوعيات التدريب تتأرجح بين  
النفل والاجتهاد؛ لذلك يرى أنه يجب ملاحظة تقنية الأداء  
الحركي والقولي في الأداء الجماعي في الأفكار والمذائع عند  
المولوية، وكذلك يمكن النقاط تقنية الأداء عند طائفة الجعيدية  
المجنولين في الأسواق، والنقاط ضبط الأداء وقوة التركيز  
وسرعة البديهة والتدفق الانفعالي في فن المناظرة العربية  
القديمة والحديث، وفنون المرونة الحركية عند لاعبي الصبل  
وضرب الشالب والقوقس والمبارزة وفن الصارعة وتقنية فنون  
الفرجة- في عصر السلطانين، ثم فنون أزياء الملهي  
والملاعب والبهادر؛ تلك الفنون التي تكسب الجسد المرونة  
الفائقة التي تقابل المرونة الرائعة ذات الارتعاشات الروحية  
عند فرقة بالي الأندلسية.

ويذكر الباحث مستكراً أنه ينظر إلى من يحاول الاستعانة  
بمفردات الأداء الشعبي المصموم والمرئي والألعاب الشعبية  
على «أنه ضرب من الجهل» في حين أن الكنديين من  
الغربيين قد استعانوا بالتراث الشعبي القديم من أمثال (أنطو)  
التي-احه صوب الشرق ينهل من تراثه وينظر للمسرح ويقن

من جديد له. وكذلك (جروتوفسكي) تأثر بفلسفات الشرق  
والسرح وأقام فلسفة حرفية الممثل متأثراً بالشرق ثم  
(أ. حستوبو الدرازي) استغل الألعاب الشعبية المحلية وسجلها  
في كتاب تدريب الممثل. فلماذا نفضل الاستيراد من الغرب  
في كل شيء مع أن الخامة شرقية في الأساس ويكفي أنها  
نات علامة عربية.

وذكر الباحث أنه ظهرت بوادر التراث وكثره في  
محاولات بحث هذا التراث في المهرجانات والاحتفالات مثل  
مهرجان قرطاج ودمشق والاحتفالية في المغرب وجرش  
والهندية؛ ففي كثير من الدول العربية بدأ الاهتمام بالتراث  
على المسرح مثل سلطنة عمان؛ حيث يدرس فن المسرح،  
ويجمع للتراث المرئي والمسموع ويحتفي به، وتونس اهتمت  
بحرفية الممثل وتعمدت بعض فرقها تحويل المسرحية من  
نص مكتوب إلى عرض يعتمد أساساً على لغة العضلات ولغة  
الأصوات؛ حيث هناك اهتمام بالتعبير الجسدي والارتجال  
لتطوير حرفية الممثل، ويرجع هذا إلى اطلاع الترنسيين على  
مناهج التدريب الحديثة؛ لذا ظهرت كثير من المحاولات  
المسرحية الحديثة. كذلك اهتمت كل من السودان والإمارات  
والبحرين وقطر بالموروث الشعبي الزاخر من قبل فنان  
المسرح من خلال ارتباطهم بالتراث في إنتاجهم المسرحي.

### البحث الثالث

#### «عروض الفنون الحركية والفنون التشكيلية» عبدالقنى النبوى الشال

تعرض الباحث للعلاقة بين الفنون الحركية والفنون  
التشكيلية؛ فهو يرى أن الفن التشكيلي أكثر الفنون تسجيلاً  
للحركة عن طريق رسومه ونقوشه وتشكيلاته التي تركها  
ونمذ متحف العالم، والحركة عنصر أساسي في أى عمل فني  
فهناك حركة في الرقص، وحركة في الموسيقى، وحركة في  
الأدب والشعر.

يرى الباحث أن الفنان التشكيلي في كل عصر يستلهم  
موضوعاته لفن الحركة خصوصاً من طقوس الرقص والغناء  
والأساطير والمعتقدات ويسجلها في صور ورسوم ونقوش في  
المعابد والمقابر أو في الكهوف أو في لوحات خاصة لتصبح سجلاً  
مفروءاً ومنظوراً ربما تعجز عن تحقيقه فنون أخرى، ومن هنا  
صار الفنانين على اختلاف تخصصاتهم يستلهمون بعض  
موضوعاتهم من المصادر الشعبية؛ لأنها ترتبط بالإنسان  
والمجتمع بدون فواصل أو حواجز وتعبير عن الشعب الحقيقي  
في بساطته وفطريته.

ارتجال تلعب على إحدى الآلات العزفية وهي من القوالب العربية، ولطالما، بين العرب كثر وبين الريف والمضر.

يرى الباحث أن للفنون الشعبية عند العرب فضل الحفاظ على التراث الشعبي، أما المدن فقد عملت على إظهار التراث الثقافي كطرقها، نظرية تتصور الريف وتصوره من شعور القوى بوحدة تاريخ الجميع وانصهار الكل، فتستلهم هذا الفرق الجماعي في التسمية الشعبية، وفي نحن كبير محوري وأحيان أخرى صغير؛ تأتي هذه بحوله ويبدو هذا اللحن المحوري وكأنه، المذهب، في موسيقى المحترفين في المدن. والقطرقة فن، والثابت والمتغير، وعلاقتهما الخاصة، فهي ليست بدأت عن البناء الموسيقي الشعبي؛ فالقطرقة بدعة فاهرية جميلة لكن فكرتها الديالكتيكية رابضة مستقرة تماماً في عمق السيرة الشعبية (كالسيرة الهلالية) حيث تركز: الأحناء النائرة على محور واحد رئيس تبدأ به السيرة عادة.

وهكذا تتفق القطرقة (والموال القاهري أيضاً) في فكرتهما الرئيسة مع السيرة الشعبية، كما تتفق التقاسيم الشعبية والفاهرية على مبدأ (الارتجال - الحر، قاسماً مشتركاً، ويرى الباحث أنه علياً أن نبداً ونحن على علم أن طريق الاتصال يبدأ من الريف دائماً متجهاً إلى المدن وأن مخزون الفن الشعبي هو حصيلته آلاف السنين، أما مخزون المدن فيبتدل تماماً كل فترة زمنية لا تتعدى الأربعة قرون، مع العلم أن الفن الشعبي هو خزانة الذوق العام في كل قطر ومخزن التجربة الموسيقية العربية العامة.

#### البحث الخامس

#### «التلقي والوظيفة بين السياقات الشعبية والسياق الجماهيري»

##### على عيني

يرى الباحث أن العملية الريداعية موزعة بين أطراف ثلاثة هي: المبدع، والنص / العمل، والمتلقي. وهذا يدعو إلى أسئلة جديدة حول عملية الاستجابة فهناك استجابته شفاهية واستجابة لأعمال كتابية؛ ولذلك تناول الباحث دراسة الاستجابة الشفاهية التي تمثل ميداناً مهماً في مجال الدراسات الميدانية والفولكلورية فالمتلقي الشفاهي في الواقع يمثل إمكانية متجددة نتج مجالاً لاحتكاك باحث الفولكلور مع الجمهور بالقدر نفسه الذي يحث فيه بالأعمال الفولكلورية.

ويرى الباحث أن الاستجابة لعمل ما تتوقف على شروط إنتاجه وطبيعته من ناحية وعلى موقف المتلقي وموقعه من

وعرض الباحث لبعض الفنانين الذين استمعناو. نالهم الشعبي في فنهم من أمثال: هيتوفن، التي استمعنا في «سنوات الرعي» باستورال، لحن الرصد والصيد. واستوحى، ومتمسرت، عن طريق إلهام الشعب، في «إيزيس وأوزيريس» في أوزيرا. ومن التجارب المسموعة من الكثرين ممن هاموا بالفن الشعبي وسجلوه في لوحاتهم الشعبية أمثال الفنان راغب عياد، والفنان أدهم واتلي.

أما عن الحركة في الرقص فقد قام الفنانين التشكيليين بتصميم ملابس فرقة رضا، أما عن الحركة في الموسيقى فقد قام الشيخ «زكريا أحمد» بتكوين نغم جديد من نداءات البانسين ومنها أغنية «وانا كل ما قول البقرة يا بوي ترميني السقاير».

ويذكر الباحث أن الفنان التشكيلي هو الذي يصمم الملابس ويختار الألوان والزخارف المصاحبة، كما يعد المناظر العام أو الديكور الذي هو عنصر أساسي في الإخراج، وأيضاً الفنان التشكيلي راع بحركة الأجسام ونظامها التشريحي حتى تتناسب الحركة في طبيعتها المعنوية أثناء حركة الشخص دون تعارض بين عضلات الجسم، وظهر ذلك في مسرحية «الكوبليا»، تلك العروس الشعبية؛ حيث زود الفنان التشكيلي الراقصة بمعلومات عن حركة «العروسة الندية». وذكر الباحث أن الفنان التشكيلي لا يفرض عليه طراز فني معين عند التعبير لتمثيل الحركة فهو متحرر تماماً - يخرجها واقعياً أو مجرداً أو غير ذلك - ويخلص الباحث إلى أن التعبير التشكيلي هو أقرب للوضوح والتكامل.

#### البحث الرابع

#### «القوالب الموسيقية بين الفن الشعبي

#### وعروض المدن،

##### د. فتحي الخميسي

يذكر الباحث في بحثه أن الشرق - من عرب وأكراد وإيرانيين وهنود - وحدة تتصل عنده الفنون الشعبية بفن الحضرة هذا الاتصال الوثيق وهو اتصال أكثر تلاحماً من نظيره في أوروبا والغرب، فمن القوالب الموسيقية قالب الموال وهو قالب فذ غنائي نشأ في القرن التاسع في بغداد الباسية ثم جال في أقطار العرب ليقتطع الريف والمدن؛ حيث أصبح أهم القوالب الموسيقية العربية التي يمكن أن ندعوها «عامية». ويسير الموال على مبدأ واحد حيث الارتجال الحر من البداية إلى النهاية (غناء). وأيضاً من القوالب الموسيقية التقاسيم الموجودة في كل ركن عند العرب وإن اختلف الاسم؛ حيث

العمل من ناحية أخرى؛ فالنلقي في سياق شعبي سيختلف عن النلقي في سياق جماهيري وسوف تختلف وظيفته بين السياقين أيضاً.

فالعناصر التي تتشابك وبعضها هي : الأداء، والوظيفة، والنلقي .

فالأداء يختلف من أداء عضو أو مجموعة أعضاء في جماعة شعبية إلى أداء ممثل مسرحي أو سينمائي للفعل نفسه؛ فالأول يمارس فعلاً يتصل بموقف اجتماعي وفعلي والذاني يمارس فعلاً إيهامياً ضمن سياق مختلف .

الوظيفة بالنسبة إلى المؤدى الواقعي هي تحرير الروح وبلوغ الاتصال فوظيفته ذاتية فاعلة وتكون وظيفتها أثر على المؤدى نفسه، أما بالنسبة إلى العمل هي إيلاخ رسالة ضمن إطار فني مرتب فوظيفته موجهة توجيهياً إيديولوجياً بخصم لسياق العمل الفني تبعاً لشروط إنتاجه؛ حيث يحدث أثر على المستقبل الخارجي .

النلقي، المتلقى في سياق شعبي يتلقى فعلاً إيهامياً وربما يمثل المؤدى نفسه منطقياً في آن، بينما يعرف المتلقى في سياق جماهيري أنه يتلقى فعلاً إيهامياً محملاً برسالة ما .

وقام الباحث بتناول مثال تطبيقي لتوضيح المفاهيم السابقة وهو «موال حسن ونعيمة»، فمحملاً على الرغم من أن الموال عمل فني شعبي إلا أن تلقيه يختلف باختلاف ثقافة الجماعة المتلقية له . ففي سياق «المولد»، محملاً يتم استقبال الوقائع المتضمنة في الموال على أنها خبر مصراع في قالب فني وليست خيالاً محضاً فـ «حسن ونعيمة»، و «ياسين وبهنة»، و«الفني مهران»، وغيرها من المواليل القصصية هي في الأصل حادثة واقعية تمت قراءتها قراءة مدحزة إلى قيم الجماعة الشعبية التي يتبنها الموال بحيث تصبح قراءة الموال للحادثة خيراً وليست خيالاً، وبالتالي عندما يلجأ المبدع الفرد إلى تضمين عمله حكاية أو حادثة جاءت في شكل من الأشكال الفنية للجماعة الشعبية فإنه يتخذ أحد موقفين : ١- أن يكون موازياً للجماعة الشعبية بمعنى أنه يقرأ العمل الفني الشعبي قراءة منظمة أو مكمله أو محاكاة لرؤية الجماعة

ولما يتخذ موقفاً يستند إلى الواقعة الحقيقية للموال أو للسيرة أو الحكاية يقوم بتفسيره الخاص . وهو باتخاذ هذا الموقف أو ذاك يريد أن يوجه متلقيه إلى دلالة بعيدنها وبالتالي ينطوي هذا التوجيه على رسالة إيديولوجية مخالفة لرؤية الجماعة الشعبية . في هذه الحالة يقدم لنا المبدع الفرد عمله الفني المتوجه إلى مثق في سياق إيهامي مخالف للسياق الشعبي

بالضرورة، هذا الاختلاف يعود إلى موقف النلقي حسب وجوده في هذا السياق أو ذاك . وكذلك تختلف وظيفة المتلقى في حالة عرض الموال على المسرح؛ ففي داخل هذا السياق الإيهامي للمسرح عدة رؤى، رؤية المؤلف ورؤية المخرج وباقي صانعي العرض المسرحي، بينما في السياق الشعبي نكون أمام رؤية الراوي التي لا يمكن بحال أن تتحدى رؤية الجماعة الشعبية المتلقية، إذ يعني ذلك هدماً لعملية التواصل و«نلقي ذاتها، إذ إن رؤية الراوي مصممة حسب رؤية الجماعة الشعبية . بينما في السياق الإيهامي فإن الرؤية لابد أن تكون مصاغة كي تحقق انزياحاً ما، عن رؤيتها داخل السياق الشعبي، ولا يعود هذا الانزياح إلى انتقال الرؤية من جماعة إلى فرد ولكن إلى طبيعة الفن المسرحي نفسه . فوجود العنصر الشعبي على المسرح هو نوع من الاختيار لا لذاته وإنما ليضمن إلى رؤية جديدة وقراءة جديدة؛ إنه مقدم لنا من خلال مرشحات إيديولوجية قد تتفق أو تختلف مع رؤية الجماعة للشعبية .

#### البحث السادس

##### «السيرة الهلالية والمسرح»

##### عبدالفني داود

يعرف الباحث «السيرة الهلالية»، بأنها الملحمة الشعبية العربية المعروفة بني هلال والتي تصور الباحث أنها ملحمة العرب الأولى التي امتدت وتجاوزت الوطن العربي الكبير حتى وصلت إلى غرب إفريقيا وشرقها على السواء . وهي الملحمة التي صورت وقائع العرب القيسية في المدة ما بين منتصف القرنين الرابع والخامس الهجريين، أي إبان الدولة الفاطمية .

كانت أولى تجارب استلهم السيرة الهلالية على يدي الشاعر الكبير محمدر بورم التونسي (١٨٩٣-١٩٦١) عندما كتب «أوبريت «عزيزة ويونس» وقدمتها الفرقة المصرية للتلفزيون والموسيقى في موسم (١٩٤٤-١٩٤٥) من أحيان زكريا أحمد وإخراج فتوح ناشطي، والأوبريت صياغة عامية مصرية تخالف تفاصيل أحداث السيرة في كثير من الوقائع؛ فقد جسد مشات من صفحات السرد في السيرة وحولها إلى شكل التشخيص حاداً الكثير من التفاصيل ومغزراً فيها وخالفاً لوقائع من وحى خياله ككتريعات لوقائع هذه السيرة . وركز بيرم على توظيف الأغنيات الجماعية والفردية واللحانية بوصفها جزءاً أساسياً ملتحماً ببناء الأوبريت... وليس مجرد زخرفة أو ترتيب للأحداث .

العلاقة التي تقوم على تماثل الأدوار في الحياة والبيئة المحيطة  
بالإنسان داخل نمط حياته الثقافي الشعبي .

«فاللعب إحتياج إنساني يتم عن نمط معين من أنماط  
السلوك الاجتماعي، أو شكل من أشكال الفعل أو النشاط  
الإنساني الذي يحققه تطور العمل أو تصاعد الفعل لا قيمة  
الفعل ذاته، إذ إن المكسب والخسارة قيمة في ذاتها الهدف منها  
التسلية والتمتع التي تصاحبها الفائدة الإنسانية.. ولذلك عرض  
الباحث الفرق بين أشكال اللعب الفولكلورية المختلفة بدءاً من  
أشكال اللعب والمهارات الفنية المكتسبة لدى الصغار والكبار  
على حد سواء، وتلك الأشكال الفنية والتي لا تجعل منها أعمالاً  
فنية، وإنما نظر إليها بوصفها معتقدات وعادات وتقاليد  
شعبية، وكذلك فنون المرضى أو الفرجة الشعبية أو فنون  
الشوارع وهي تلك الفنون التي تعتمد على التجمهر إلى أشكال  
الإبداع الإنساني الفني الجمالي المنظم ومنها فنون اللعب  
الحركي - الرقص، الدراما أو المسرح، وكذلك ميز الباحث  
المحاكاة بأنها طبيعة وفنية فالأولى غريزية طبيعية يولد بها  
الإنسان وتميزه عن سائر الكائنات، والثاني يعطى بها  
«العرض، أو إعادة العرض التي تظهر مع الارتقاء بالزعة  
القطرية للمحاكاة للحد الإبداعي الفني .

ويرى الباحث أنه من خلال إدراك الإنسان الفني لنمط  
معين أنماط السلوك والانتقال والأحداث يختار ما يلائمه من  
أشكال التعبير الإنساني الإبداعي .

فنان «الكلمة، يستخدم الكلمة المصاغة بشكل فني، وفنان  
«الموسيقى، يستخدم النغمة، وفنان «التشكيل، يستخدم النقطة أو  
الخط أو اللون أو الكتلة ضمن إطار فني خاص به، وفنان  
«الحركة الإنسانية، فيعيد ترتيبها وصياغتها في إطار فني  
منظم . وقد تجتمع هذه الأشكال أو الأنواع الفنية وهي وجود  
عناصر الإيقاع والانسجام في مختلف أشكال الإبداع الفني  
الإنساني عموماً.. ويرى الباحث أنه إذا تم الاتفاق على أن  
«نشأة الفنون الحركية، مثلها مثل فنون المحاكاة كافة، قد  
نشأت نشأة طبيعية. مع الرغبة الحسية الساعية نحو اللعب  
ونتيجة حتمية لتطورها من الطفس البدني الموجد لتطورات  
الإنسان المعنوية التي لا تخلو من فنون اللعب الفولكلورية  
المختلفة كالحركات التعبيرية والأناشيد والموكب الاحتفالية  
التي تلحوا إلى تجميع الحشود للبشرية إما بالمشاركة أو  
المشاهدة، ثم باستغلال الحركة، الكلمة، النغمة، التشكيل  
 وخروجها من دور العبادة، كالمعبد، والكنيسة، والمسجد.. بدأ  
التاريخ لمعرفة شعب من الشعوب أو أمة من الأمم لفنون

وذكر الباحث أن أوبريت بيرم قد قبح عيون السينما  
المصرية ذى الأربعينيات على ملحمة «الهلالية، فنهلت منها  
دون بحثٍ عن دلالة أو تكريس لخطاب . ولكن بعد ثلاثين  
عاماً يلتقى جمهور المسرح بالسيرة الهلالية مرة أخرى على  
يدى الكاتب المسرحي يسرى الجندى في مسرحية «سيرة بنى  
هلال، التي قدمها مسرح الطليعة عام ١٩٧٨ من أخراج سمير  
العصفوري، وفي تلك الفترة ظهر عامل (التراث الشعبي) في  
النصف الأخير من هذا القرن في منطقنا العربية؛ لذا فإن  
نص بيرم، عزيزه ويونس، لم يتأثر بهذا العامل، بل قدم  
الشاعر عمله بشكل تلقائي دون تنظير أو إيديولوجية فجاء فناً  
فقياً أقرب إلى مذايقه التراثية دون أن تتوش عليه نظريات أو  
إيديولوجيات أو شعارات. وبالطبع فالتراث عنصر موجود في  
الأساس ضمن مكونات المنطقة الثقافية لكنه تحول في فترة ما  
ولا يزال إلى أداة سياسية بوصفه رد فعل على ما خلفته  
الإيديولوجية من إيجابيات، بل واستغله لخدمة أهدافها  
السياسية المتناقضة حيث تتكرر لجانب منه أحياناً وتحتضن  
جانباً آخر في أحيان أخرى، ومن الملاحظ أنه منذ الستينيات  
ركزت الأنظمة الحكومية الشمولية التي حكمت المنطقة على  
المسرح بوصفه أداة مؤثرة على الجمهور.

وتناول المسرحية نفسها مخرجون آخرون ويحاولون مختلفة  
واسوحي كثير من الكتاب أعمالاً مسرحية من السيرة الهلالية  
حيث حاولوا العثور على لغة مسرحية جديدة من خلال  
الموروث الشعبي. وكذلك اسلمهم بعض للكتاب المسرحيين  
مسرحيات من السيرة الهلالية للأطفال. ويرى الباحث أن  
السيرة الهلالية كانت وما تزال مصدر إلهام لكثيرين  
وسوف نظل منبعاً ثرياً لا ينضب معينه لكثير من الأعمال  
المسرحية في المستقبل.

## البحت السابع

«علاقة عروض الفنون الحركية بأنواع جنس الفنون،

### ١. عطار د. رشكري

صنف الباحث «الفنون الشعبية، بوصفها جنساً من أجناس  
«الثقافة الشعبية، يقوم على خمسة أنواع هي:

(الفن القولي - الفن الموسيقي - الفن الحركي - الفن  
التشكيلي - الفن الدرامي). ويرى الباحث أن هناك علاقة بين  
عروض الفنون الحركية وأنواع جنس الفنون يولكي تنتهج هذه  
العلاقة لابد أن يشير إلى بعض أوجه القصور الأكاديمي في  
إطار البحث والتمييز بين أشكال اللعب الفولكلورية المختلفة  
التي حاء نتيجة «ملاقة «اللعب، و «المحاكاة» أو «التقليد». هذه

المحاكاة... وخلص الباحث إلى أن الإنسان فنان بطبيعته وبمدركاته التي تختلف من فرد إلى آخر والتي تتفاوت وتتصاعد من قدرته على محاكاة الطبيعة إلى قدرات خاصة مميزة تعينه على الإبداع الفني إلى قدرات عامة تقوم على التفوق والحنس الإنساني النقدي.

### البحث الثامن

#### «التعبير بالحركة والفنون الشعبية دراسة مقارنة»

#### د. فاروق أحمد مصطفى

يشير الباحث إلى أهمية التعبير بالحركة في فنونا الشعبية المتعددة؛ وذلك تعرض الباحث إلى العلاقة الوثيقة بين الرقص الشعبي وبين عناصر الفنون الشعبية. ذكر الباحث أن الأنثروبولوجيا تهتم بالتعبير بالحركة أي تهتم بحركة الجسم الإنساني وما يصدر عن جسم المتكلم من حركات مثل هذا الرأس وتحريك اليدين وفتح وغلق المصليين وغير ذلك من الحركات التي يطلق عليها لغة الجسم ولغة حركة الجسم، وهي تشابه مع لغة الحديث؛ حيث إن لها بداهة وإسهاماتها في أنساق الاتصال المختلفة. فنحن نعلم على تحليل الإبتسامة وتغيرات الوجه الإنساني بالإيماءة بالرأس وحركات الجسم عدد استجاباته للمواقف المختلفة. فالدراسات المقارنة التي تتم على مختلف الشعوب تثبت أن حركات الجسم الإنساني تختلف وتباين من شعب إلى آخر فحركات الرأس والمصليين والقدم واليدين والأصابع والذراعين وأجزاء أخرى من الجسم تعبر عن معان مختلفة مثل القبول والرفض والتأكيد والنفي والاستنكار والغضب والأسى والاستحياء والابتهاال، وهذه المعاني تختلف من شعب إلى آخر.

وألقى الباحث الضوء على بعض حركات الجسم؛ فإننا نجد أن العين تلعب دوراً مهماً في التعبير عن كثير من المعاني، كما أن حركة الوجه واليد وغيرها من أجزاء الجسم، وكذلك فسر حركات أخرى مثل رم الشفتين وحركات اليد. وأشار الباحث إلى أهمية التعبير بالحركة في التراث الشعبي؛ حيث يعبر بصديق عن مشاعر الشعب وهو أحد العناصر المهمة والمؤثرة في حفظ التراث من خلال الحركات المعبرة عن ثقافة وبناء المجتمع.

وكذلك أشار إلى أن التعبير بالحركة يلعب دوراً مهماً في مجال الترقية والترويج عن أبناء المجتمع إما في المجتمعات المحلية المختلفة أو من خلال الفرق الشعبية التي تعرض في أماكن مختلفة. وهناك وظيفة للرقص الشعبي هي أن يذيب

الفوارق بين أصحاب المكانات المختلفة؛ فالجميع يشارك في الرقص والغناء، وله وظيفة أخرى أنه وسيلة من وسائل الاتصال وهو يعبر عن المجتمع وعن العلاقات الاجتماعية التي تسود المجتمع؛ فشكل الدائرة في الرقص الشعبي يدل على الإحساس بالأمان والضمان والاستقرار.

وذكر الباحث أن التعبير بالحركة يتأثر بالثقافة السائدة في المجتمع، وكذلك بالبيئة الإيكولوجية والموقع والمناخ والهن والأنشطة الاقتصادية المتنوعة، وكذلك بالحياة الاجتماعية اليومية في المجتمع، وكذلك يتأثر بالاحتكاك الثقافي ودرجة التمسك، وأخيراً فإن التعبير بالحركة في المدينة يختلف كثيراً عن التعبير بالحركة في النرجع.

ونكر الباحث أن الأنثروبولوجيين اهتموا بالتعبير الموسيقي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكلمات وقد يكون مصاحباً للتعبير بالحركة وهذا ظاهر في مجتمعات العريش المحلية. ويرجع الاهتمام بدراسة الموسيقى الشعبية إلى أنها عادة ما تكون مصاحبة للمناسبات الاجتماعية ويعاصر الفولكلور المختلفة من رقص وحكاية وشعائر دينية تؤدي في كثير من المجتمعات.

وذكر الباحث مميزات الموسيقى الشعبية بأنها موسيقى سماعية غير مكتوبة، وكثيراً ما يرتحل الموسيقي الشعبي أبحانه ارتحالاً نظراً؛ لأنه قد يكون هو مؤلف القطعة الموسيقية، وكذلك تعتمد على التكرار فكلما الوحدة اللحنية يعتمد على الإيقاع.

ويرى الباحث أن الموسيقى الشعبية تختلف باختلاف المجتمعات والثقافات، ويذكر أهم وظائف الموسيقى الشعبية وهي أنها وسيلة من وسائل الاتصال؛ فالارتباط عبر الموسيقى قد يتم بين شعوب كثيرة كتأثير الموسيقى الغربية التي نجده في شعوب كثيرة وتعرض الباحث إلى الأغنية الشعبية ومصاحبتها للموسيقى والرقص الشعبي وعرض نموذجاً من مجتمعات العريش المحلية.

**ونتيجة لعرض البحوث ومناقشات السادة الأعضاء برزت مجموعة من التوجيهات التي أقرتها الندوة في جلستها الختامية:**

أولاً: مواصلة بذل الجهد في إتخاذ التدابير والإجراءات اللازمة لحماية الثقافة الشعبية من كل محاولات الغزو والتشويه والطمس التي تستهدف هذه الثقافة المعبرة عن هويتنا القومية.

ثانيًا : ضرورة بذل ' جهد جمع وكشف التراث الغنى  
النصالي لمنطقة أقباط؛ لما يمثله هذا التراث من تعبير عن  
روح هذا شعب التعليم في ' دأج عن الدين: الوطنية والقومية  
في أطار السياق المصري.

ثالثًا : المبادرة بنى إنشاء جمعية مركزية للثقافة الشعبية  
من خلال الهيئة العامة لتصور الثقافة بوصفها أكثر المؤسسات  
الثقافية في مصر والتي تتوفر على أكبر عدد من الكوادر  
البحثية في مصر، والعمل على إنشاء فروع لهذه الجمعية في  
المحافظات

رابعًا : يضمن أعضاء الندوة الدور العلمى والوطنى الريادى  
الذى قامت به الهيئة فى مجال جمع عناصر الثقافة الشعبية  
بمنطقة حلاليب بإيفاد كوادرها المتخصصين لجمع ودراسة  
الثقافة الشعبية فى منطقة حلاليب وإعدادها لدراسة شاملة عن  
المنطقة، كما تلمن اتجاه الهيئة إلى إقامة مواقع ثقافية  
بالمنطقة وتأمل أن تتضافر كل الجهود لإنجاز هذه المهمة.

خامسًا : العمل على استثناء ما اتخذ من إجراءات لوضع  
توصية هيئة اليونسكو لصدور قانون حماية الفولكلور موضع  
التنفيذ.

سادسًا : التأكيد على توصية مهمة من توصيات ندوة  
العام الماضى وتتمثل فى : دعم مشروع أطلس الفولكلور  
المصرى بوصفه مشروعاً علمياً وطنياً وقومياً يمثل ضابطاً  
منهجياً للجمع العلمى المنظم لأجناس وأنواع الثقافة الشعبية

وتوثيقها وتحليلها والإفادة منها فى التنمية الثقافية والاجتماعية  
والاقتصادية.

سابعًا : دعوة المؤسسات العلمية والفنية المتخصصة فى  
مجال الثقافة الشعبية إلى توحيد خططها وبرامجها وجهودها  
ومسؤولاً إلى الكفالة الذى يحول دون تفتت الجهود وتعارض  
تخطيط.

ثامناً : الاهتمام بجمع عناصر التشكيل المادى من الثقافة  
الشعبية (الصناعات والحرف اليدوية) وتوثيقها وحفظها  
ودراستها، ونشر الدراسات العلمية التى نتجلى عنها عمليات  
الجمع والتحليل مع حفظ وعرض هذه المكتبات عرضاً علمياً  
فى متحف مركزى فى إطار أطلس الفولكلور المصرى بوصفه  
جهة الاختصاص العلمى بالهيئة.

تاسعًا : المبادرة إلى طبع بحوث هذه الندوة فى كتاب  
يمثل الحلقة الثانية من سلسلة دراسات المشروع العلمى البالغ  
الأهمية والذى اتخذته الندوة موضوعاً لها وهو ' الفنون الشعبية  
بين السياقين الشعبى والجهادى، بما يتيح لقطاع عريض  
من المتخصصين والمثقفين والمبدعين أن يتابعوا هذا المشروع  
العلمى الرصين.

عاشراً : دعوة وسائل الإعلام السمعية والمرئية إلى  
الاهتمام بالجانب العلمى فى مجال الثقافة الشعبية ومراجعة  
فلسفة وخطط وأساليب أداء البرامج التى تتناول هذه الثقافة  
بحيث تزدى دورها فى نشر الوعي الجماهيرى بقيم هذه  
الثقافة، وبعيداً عن الخفة التى تسود معظم هذه البرامج.



# الرسوم الشعبية الملونة على جداريات مقابر أسيوط

## د. السيد القماش

يصف هيربرت ريد، المؤرخ والممثل، الفن الشعبي المصري فيقول: «إننا مشعر الإنجليز لم نلهم «نصريين» في حشمتهم بعد، فإن فيهم غموضاً وعمقاً، والفن خير وسيلة لإظهار مكنز نفوسهم. وما نراه هو بداية الفيت، وهي أول وأعلى الخلق الفني».

التي تمثلها هذه المقابر، وكذلك طريقة الرسم والزخرفة والتلوين على أسطح جدرانها، والمواد المستخدمة في ذلك، وكذا دراسة الرموز الشعبية على هذه الجداريات، ومعرفة دلالاتها الرمزية والتاريخية والدينية، والكشف عن القيمة البنائية والفنية لهذه الرسوم، والتي يعكسها الخط واللون والناصير المستخدمة لها، ثم أخيراً الكشف عن التأثير والتأثر فيما بينها وبين رسوم الحضارات القديمة وبين رسوم الأطفال، ومحاولة الربط بينها وبين العادات والتقاليد، بما يكشف في أساليبها عن سمات وخصائص التراث الفني الشعبي المصري من خلال الرسوم على جداريات هذه المقابر، منتهجين في ذلك أسس وقواعد المنهج التحليلي، ومترسمين خطى ومبادئ للدراسة الميدانية.

### فلسفة بناء المقبرة

لا يوجد بين شعوب العالم شعب قدر موته مال الشعب المصري القديم، وجميع ما خلفه هذا الشعب من آثار في اللحت أو العمارة أو الرسم أو الفنون الأخرى كافة، ينجم كله إلى فكرة الموت، والروح وللخلود والاحتفاظ بالجسد إلى حين عودة الروح إليه، وبذل كل ما في جهده للحفاظ على جسد الميت بولعل الهرم. وهو أكبر بناء في التاريخ المصري القديم. انشئ لهذا الغرض الديني.

والفن الشعبي هو ذلك الإنتاج المتعدد الأساليب، المتنوع في خدماته وأساليبه، والذي يمثل الحسيلة الفنية السراكية للثقافة العنمية بين حياة الإنسان وعيشه وبين الطبيعة. أو بكلمة أخرى، هو ثمرة للضرورة الإنسانية في كفايتها وتطلعاتها نحو مستقبل أفضل، بل ولاستشرافها أيضاً لهذا المستقبل. فالفن الشعبي لم ينشأ من فراغ، ولم يصدر عن لاهو، وإنما هو عبارة روح الإنسان وحياته على مر الزمن، انسابت من جيل إلى جيل، محملة بأفكاره وتجاريه وآرائه وتصوراته وقيمه ومعتقداته وتقاليد عاداته، وغير ذلك مما يشكل الموروث للثقافة لجماعة من الجماعات، أو شعب من الشعوب، أو أمة من الأمم.

ومن ثم، فإن دراسة هذا الموروث دراسة واعية مستقصية، تحاول الوقوف على أساسياته ومدرجاته وجذوره، وكذلك ارتباطه بما هو حديث ومتطور، تبدو لنا في المجال الضروري جداً، لا من أجل فهم ثقافتنا فقط، بل وكذلك من أجل الحفاظ على هذا الموروث، ووضعها في المكان الصحيح الذي يليق به.

ولاشك أن مجال الموروث الشعبي من اللوحة، بحيث يند عن جهد الباحث الفرد؛ ولذا سنقصر هذه الدراسة على جزء محدد ومحدود منه، وهو الرسوم الشعبية الملونة على جداريات مقابر أسيوط، في محاولة للتعرف على فكرة المقبرة العائدية

وقد اتخذت المقبرة أشكالاً عدة ، ولعب في تشييدها وتغيير شكلها المعماري ما كان يلاحظه المصري القديم من أمور تتسبب في ضياع الجثة أو تلفها سواء بالتحلل أو السرقه .

### فكرة تطور المقبرة

تطورت فكرة المقبرة من كونها حفرة تحت الأرض يدفن فيها الميت على هيئة القرفصاء ، وقد لف في قماش الكتان وأوراق الموز ، ولما كانت لهذه الطريقة في الدفن مشاكلها ، التي تتمثل في اللسان أو التلف الجثة ؛ فقد توصل المصري القديم إلى شكل مصطبة تطل الأرض بحوالى ٥٠سم ، وينتهي بالطوب اللبن ، وأشهرها مصطبة بيت خلاف والرافافة .

وتطورت المقبرة بعد ذلك وزاد الاهتمام بها لتبلى من عدة مصاطب على شكل أشبه ما يكون بالهرم المدرج ، ثم تحولت بعد أعوام قليلة إلى صورة جديدة في الهرم الكامل ، وشمل هذا التطور المظهر الخارجى ، كما ترتب عليه تغيير جوهري في الشكل الداخلى .

ولقد وجدت بعض المقابر على هيئة أقبية حول الهرم الملكى ، كما عثر أيضاً على مقابر على هيئة مصاطب تحيط بهرم الملك ، رسمت على جدرانها من الخارج مناظر ملونة للحياة اليومية ؛ حتى ينعم الميت في الآخرة بما كان ينعيم به في الحياة الدنيا . فالمقبرة كانت بمثابة غرفة منزل المتوفى في حياته الدنيوية ، وكان يقام ، يوماً زال يقام حتى الآن ، بجوارها غرفة صغيرة تؤدي فيها الاحتفالات ، وتوزع فيها انقربان التي يقوم بإعدادها أقارب المتوفى ، وكان يرصد لها ممتلكات (وقف) للصرف عليها - وكانت ثمة ضرورة لوجود مكان يحمل اسم المتوفى ، وإن كان هذا الاعلان يتسبب في سرقة المقبرة ، كما حدث إبان ثورة «إخناتون» ، حيث أخذ الكهنة في تخريب وتحطيم مقابر الملوك السابقين .

وكان الرسم الملون (التصوير) الشعبي فى المهدود الفرعونية له طابع شخصى ، تتمثل فيه الفطرة والثقافية ، التي تجعلنا نتقرب من أحاسيس الفنان الشعبي وانفعالاته ، والذي كان يعتمد في رسومه على تخطيط بعض الأشكال والعناصر تخطيطاً سريعاً دون تحضير ، وقد وضحت في تلك الرسوم صفة المرح وعدم التكلف .

### الموقع والتخطيط المعماري لمقابر أسيوط

توجد هذه المقابر غرب مدينة أسيوط ، في سفح الجبل ، وتمتد من كوبرى السلخانة جنوباً حتى قرية بنى غالب شمالاً ، بطول حوالى ٣ كيلو متر ، وعرض ٢ كيلو متر . وهى مقابر يدفن فيها أهالى المنطقة المسلمين موتاهم ، وتشمل على

مجموعة من «الحياضات» ، ولكل عائلة من عائلات أسيوط ومجاوراتها من القرى (حوش خاص بها) . والحوش عبارة عن مساحة من الأرض بها مقبرة لدفن الموتى ، ملحق بها غرفة مسقوفة على هيئة قباب يقضى فيها زوار المقبرة أوقات الزيارة في المواسم والأعياد ، ومعلمها مبنى بالطوب اللبن . والمتأمل لشكل المقبرة وتصميمها المعماري ، يجد أن هناك صلة مشتركة بين عامة مقابر مصر المنتشرة من أسوان حتى مقابر أبو رواش بالجيزة ، ويخضع معظمها لتصميم هندسى واحد ، من حيث : المكونات المعمارية لفحات الدفن ، والبوابة الوهمية ، وطريقة البناء وتكسيته بالجير ، واستخدام الخامات اللبدائية في تكسية السطوح . ويخضع أيضاً شكلها إلى تقاليد مصرية قديمة مازالت مستمرة حتى الآن ؛ إذ شهود أن هناك مقابر بنيت على هيئة مصطبة واحدة ، وأخرى على هيئة عدة مصاطب ، لارتفاع عن ثلاثة ، لها شاهد دائرى الشكل يعلو المصطبة الأخيرة ، التي كتب عليها بعض آيات القرآن الكريم ، وهى تذكرنا ما كان متبعاً في تشييدها عند المصريين القدماء ، كمصطبة بيت خلاف ، ومصطبة هرم سقارة المدرج ، وكلاهما مبنى بالطريقة نفسها أو بخامة الطوب اللبن ، كما أن الحجم يكاد يكون متساوياً في جميع الأحوال وثابتاً (٢٠×١٠×٢ متر) .

وجرى التقليد عند أهالى تلك المنطقة بعمل رسوم (تزيين) على أسطح تلك المقابر (الداخلية والخارجية) من خلال وحدات وزخارف ذات ألوان زاهية ، تتباين في برقيتها وشدهتها . ومما يلفت النظر أن المنطقة الجبلية التي تقع فيها المقابر يسودها اللون الرمادى الباهت ، المائل إلى السمرة أحياناً .

ومن الأشياء التي تميز مقابر أسيوط تلك القباب المقامة من الطوب اللبن ، وقد احتوت أسقفها وجدرانها على فحشات لدخول الهواء ، وهى ذات ارتفاعات ثلاث ، ينتهى أعلاها بأهلة من الحجر ، أو من الخشب أحياناً ، كما توجد فحشات الدفن ، والبوابة الوهمية ، وطريقة البناء المتميزة . أما الجدران من داخل المقابر فهى مزينة برسوم حائضية ملونة .

والمقابر التي تظنها القباب مشهورة فى صعيد مصر ، وهى ليست مقصورة على الطبقات الميسورة ، بل هى لجميع الأفراد ، فجدد مقابر منطقة (تونه الجبل) - جهة مدينة المنيا - جميعها مقام تحت قباب بنيت باللبن ، وتتخذ القباب الشكل البيضاوى على دائرة . بينما مقابر أسيوط تتخذ القباب فيها - كما ذكر - الشكل الدائرى الذى يبنى على مربع ؛ فالوحدة الأساسية في بناء المقابر حجرة مربعة ذات قبة مستديرة،

والقبة الدائرية تُبنى من الداخل بدءاً بالاركان ، ولا تعتمد على عوارض في أثناء تشييدها ، وأحياناً تكون على تلك القباب من الداخل بعض الزخارف المختلفة الأشكال والموضوعات ، وكذلك النقوش الدقيقة التي ترتبط بالمسطح الجداري ، وبصفة المتوفى .

وإذا أمعن المرء النظر في تلك الطبيعة الجرداء الموحشة ، ونظر إلى تلك الأشكال والجدران الناصعة ، التي انحفت أو استقامت لترسم عليها بعض الوحدات الزخرفية الساذجة ، والتي إن تكررت وازدجعت أحياناً لا تشعُر المرء برتابة تكرارها ، أو ترسب في نفسه الشعور بالملل لقلّة تنوعها ، أو لإلزامها بالألوان ، أو علاقات لونية ، من نوع موحّد ، إذ إن الفنان الشعبي وهو يزخرف شواهد قبور الموتى ينسق إطار المنظر الطبيعي ، الذي ينفرد أمام بصيرة الزائرين ، وكأنه - أي الفنان الشعبي - أدرك تلك الوحشة المخيفة على السكان ، وطبيعته القاحلة ، وما يساور نفوس الزائرين لموتاهم من أسى وقنوط وهزن إلى غير ذلك ، فجعل من المنظر القاحل بسطاً ينتزه فيه الزائر ، وكأنه بين جدران الرياحين تفيض على جانبها المياه والمساقي بين أندر أنوار الزهور وأذكارها عطراً ، وما أن تستقر عيناه على أحواض وأصص الزهور المرسومة حتى يباغت بغيرها . وإن كنا لم نصل إلى موطن هذه النزعة الفنية ، ومصدر انتشارها ، فإن السبيل الذي اتخذ الفنان الشعبي في منطقة (مقابر أسبوط) لتنظيم زخرفته واتساق ألوانه وطموحه وحاجته إلى أن تحف الأزهار بصور الموتى جعل هذه المقابر تنفّس الإحساس بالوحشة والاستغراب ، وهذا منطق وفكر موروث منذ أجدادنا الفراعنة من خلال الرسم الملون للجداري المصري القديم .

## طريقة الزخرفة على أسطح جداريات المقابر والمواد المستخدمة

يزخرف الفنان الشعبي أسطح جداريات القبر بعد جفاف طبقة الطين التي غطي بها ، فيدهنه بالجير ، وبعد جفاف الجير يبدأ في الزخرفة بوضع كل لون في إناء ، ويضع صفار بيضة في كل لون . ويستحضر الحفار (الرسام) لزخرفة القبر كمية من الألوان على هيئة مساحيق ، كالتي تباع لطلاء المنازل ، وتتكون غالبيتها من أكاسيد ملونة ، كأكاسيد الحديد الحمراء والصفراء ، والتي توجد محلياً في بعض جهات من القطر ، مما يطلق عليه الشعبيين اسم (الهمر والأهره) . يمزج اللون بصفار البيض جيداً ، كي يلبث للون على القبر ، ولكي يكون اللون براقاً . ثم يقوم الحفار (الرسام) بالزخرفة بواسطة ما يشبه الفرشاة المأخوذة من الجريد الأصفر ، بعد تكشير أحد

طرفيه بحجرين ، على النحو الذي كان متبعاً عند الفراعنة . وهناك بالمنحف المصري القديم نماذج لمثل هذه الإقصاف من الجريد ، التي تشبه في تشعيب أطرافها السلوك أو شعر الفرساء .

ويراعى في الزخارف أن ترسم في بداية الأمر الخطوط الأساسية للوحدات ، والتي تختبر حدوداً أساسية تتخذ المحور الأفقي أو الرأسى ، ولا تميد عنه بوصفه شريطاً يبدأ الحفار به زخرفة المقبرة ، ومن حين لآخر ، وفي حالات قليلة نادرة ، يدرك فراغات بدون زخارف . وتسمى مجموعة الوحدات الزخرفية التي تحصرها مسافة في حدود وشكل المستطيل (بالزرقه) .

ومن الملاحظ أن تلك الرسوم ليس عليها قيود ، أو قواعد بالزرقه ، فهم يرسمون كما يريدون ويحسون ، ولا يراعون النسب ولا المنظور الشكلي أو اللوني ولم يضعوا معادلات فنية ، ولم يجعلوا الزخرفة الجدارية وحدة مرتبطة ، بل تقوم على الحرية ، وخلوها من الضغوط العقلية ، وقد اكتسب الفنان الشعبي (الرسام) هذه الخبرات تلقائياً من أجداده الفراعنة .

## الزخارف والرموز الشعبية على جداريات مقابر أسبوط

### ١- العناصر النباتية

#### الزهور

يرجع ذلك التقليد ، وهو وضع ورسم وزخرفة الزهور على أسطح المقابر ، إلى عهود غابرة ، فنحن نرى وحدات الورد والعناصر النباتية تتخذ أشكال الشرائط في المقابر الفرعونية ، وخاصة على التوابيت ، والرسوم النباتية (الزهور) هي الوحدة المألوفة هناك ، والمكونة من مقطع أفقي لورد ملئ (البتلات) يتألف حول دائرة صغيرة ، تحيط بها أضلاع شكل المثلث . وأحياناً تكون لهذه الرسوم أفرع ومجموعة زهور نابعة من أسيص على هيئة خطوط تخرج من أطرافها ضريات فرشاة تعبر عن الوحدات الوردية . وهي مرسومة ببساطة وسناجة وعادة ما تكون ملونة باللون الأصفر الأكر ، والأزرق والبنفسجي .

والأسيص نراه في بعض الحالات واقعياً ، يشبه ما صورته الفراعنة في عهود ما قبل الأسرات والدولة القديمة ونقشه على الأواني الفخارية ، وما نجده على مقابر بنى حسن بالمليا (إقليم الغزال سابقاً) ، وهو من الرموز الشائعة في تلك الفترة السحيقة من الحضارات الفرعونية ، ونراها بعد ذلك في العديد من الفنون الشعبية .

وكذلك نرى الزهرة المسدسة ، التي تنبع من أبيض ، ونرى الفنان الشعبي وقد اهتم بالتفاصيل في أوراق الشجر ، وكذلك نرى مدى التأثر بالفنون الرومانية . كما نلاحظ أن الفنان الشعبي حاول أن ينجح (ريليف بارز) على بوابة أحد القبور ، وهو يشابه في ذلك الفن الروماني ، وهو عبارة عن زهرة (الأكنتس) . ونلاحظ في تلك الرسوم أن الفنان الشعبي لا يعتمد على خبرته البصرية ؛ بل يرسم ما يعرفه عن الأشياء وليس ما يراه في الواقع المعاش .

#### المنخلة

لعل نخلة البلح هي ملكة النباتات العربية . والتمر واللبن أشهر لوتين في قائمة طعام العرب ، وشرايه المخمر هو النبيذ المعروف فيه ، ونواة المجروش تتخذ منه الأفراس التي تعتبر الطعام اليومي للجمال . وحلم كل بدوي أن يحصل على الأسدين ؛ أي الماء والتمر . وقد روى عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قوله «أكرموا عمكم نخلة فإنها خلقت من طينة آدم» .

والفنان الشعبي قد رسم النخلة أكثر من مرة ، وأكثر من أسلوب ؛ فنراها مرة مساحة لونية مصممة ، ومرة أخرى خطوطاً رأسية متوازية ، تخرج من أعلاها خطوط تعبر عن تاجها ، والتمر الذي يتدلى منها عبارة عن شكل بيضاوي يتجه إلى أسفل ، وكانت ترسم مصطحبة ببعض الجمل والعبارة فوق وجبت ، صمها على كثير من الجداريات والآثار المصرية . . . . . المصرية "تقديم (بونو) . كما وجد التمر في كثير من . . . . . وكان اسمه (بنار) ، وأما بلح الأمهات فكان اسمه ( . . . . . ) . ولانجد رسوم النخيل على جدران مقابر أسبوط عم . . . . . لكن لها تاريخ طويل ، محمل بتراث ضخم متراكم من فلسفة العرب وثقافتهم وتاريخهم وعاداتهم ، ينبغي درسته دراسة دقيقة لمعرفة كل الغبايا التي خلفها العرب لأمتهم العربية ؛ فالنخلة عند العرب ترمز إلى الوفاء ، وقد حول الفنان الشعبي خبرته إلى رسم ، مما أدى إلى وجود قاموس تشكيلي يحمل علامات مميزة ؛ كالنخلة بمدلولها الاجتماعي ، والنبات بمدلوله الديني ، عبر البيع عند الفراعنة ، وقد رسمها ولونها الفنان الشعبي الأسبوطي على جدران مقابر ، وهي تحمل صفاتها الشكلية ، وبطريقة بسيطة ، مع محاولة للتظليل ، والتأكيد على الاختلافات اللونية والوظيفية .

#### ٢- العناصر المعمارية

##### الجوامع

أما عن هذا العصر المعماري فنجده على هذه الجدران مرتبطاً بالمفهوم الديني والعقائدي ، وفي أشكال تجريدية

مسطحة ، كما نرى الفنان الشعبي ، في تعبيره السطحي غير الموضوعي أو الواقعي ، ورغباً عن مراعاة النسب ، فنجدها غير حقيقية ؛ كتسبة الباب للجامع ، أو نسبة المدخنة للجامع غير المحسوبة أيضاً ، ونجد ظاهرة التصريح رغبة من الفنان الشعبي في إظهار عناصر الشكل الذي يرسمه دون التقيد بقواعد المنظور ؛ فهو يعتمد في رسمه على العطفة والمعرفة الذهنية . ولا يبدو أثر المنظور الهندسي (البعد الثالث) المعروف ، ولكن نلمس قيماً فرعونية بأسلوب بسيط ساذج ، وإن كنا نلاحظ خليطاً من التضارب بين الإدراك العقلي والإدراك الحسي ، أو ما يطلق عليه الحقيقة الذهنية . وقد رسم الجامع عدة مرات للإشارة إلى قدسية وحرمة المكان ، والجامع مرسوم وملون بالأسلوب الخطي المصهور في رسوم الحجاج ببلاد الصعيد والوجه البحري ، مستخدماً الطابع الرمزي من حيث اختيار الموضوع . ولا يهدف الفنان الشعبي إلى الإيحاء ببعد ثالث ، أو التجسيم ؛ فنرى الجامع قد اتخذ الشكل الهندسي كقطاع طولی ، أساسه الخطوط لا المساحات ، ونجده على إحدى المقابر قد بدأ بخط الأرض أساساً لشكل الجامع ، ثم ارتفع عنه بخط مواز له ، تصل بينهما خطوط طولية مائلة ، يوازي بعضها بعضاً ، ليشكل بها المساحة . ونلاحظ عدم تلوين المساحات في تلك الرسوم ، بل شغل الفنان الشعبي المساحة بالنقط ، أو بالخط المتكرر وفي المتناسف رسم باب الجامع على هيئة عقد بسيط ، وعلى كلا جانبي باب 'جامع زخرقة تذكرنا برسوم سجادة الصلاة ، ثم رسم بواب على السطح المأذن وكأنها الأرائي الفخارية التي كانت ترص على منازل الديرة القديمة ، ونجد على باب الجامع ، المرسوم ببساطة شديدة ، إناء أو (مسدنة) وربما كانت هذه المأذن ، كوحداث ، عرائس معمارية ، كالتى نراها على الحافة العلوية للمساجد ، والتي تتميز بتكرار الوحدة ، مع التعامل الدقيق للفرغ المحيط بها . ونجد أيضاً ، في بعض الأحيان ، أن الفنان الشعبي قد جمع بين المسطحات في حيز واحد ، خلال رسم ملون لواجهة الجامع من الخارج والمأذن وصورة الكعبة معاً ، ثم نرى المصلى وهو يسجد على السجادة بطريقة معرفية ، يتعد كثيراً عن الواقعية .

#### ٣- العناصر الحيوانية

لقد رسم الفنان الشعبي الأسبوطي على أسطح جداريات تلك المقابر العديد من العناصر الحيوانية مثل :

##### الحمام

والوازع إلى ذلك هو شهرة العرب في تربية حمام البريد ، الذى كان يباع في أسواق بغداد والقاهرة بآلاف الدراهم ،

## السمكة

وهي رمز يوحى بالصفاء والكرم ، ومعاونة الخير، وفي الأحلام دلالة على الخير القادم . وقد رسمت بخطوط تعبر عن مدلولها الشكلي ، وهي في حالات كثيرة تنظر إلى أعلى ، ونرى فوق قممها نجمة بسيطة سداسية الشكل نجمه بثلاثة أذرع ، المسماة بالذئب ، والسمكة ، والسمكة ، والسمكة ، والسمكة .

## الجمل

رسم الجمل بطريقة بسيطة ، وهو رمز مهم في حياة الإنسان ، ويجذبه رسمه قد يربطه بالحيوان الذي كان له شأن في حياته ، وحقيقته سوى سادس الذي يعبر أحد مميزات الشكلية والتشريفية .

## « الأدوات اليومية »

نجد الفنان الشعبي في رسم ولون العديد من الأدوات اليومية ، التي كانت تخصه في حياته ، وكأنه يسترجع طريقة أجداده الفراعنة في التعبير عن حياة صاحب المقارة . وهذه الأدوات مرسومة بخطوط تعبر عن الحياة اليومية ، وفي محاولة للتعبير عن خصائص تلك العناصر ، والتي ركزت في العقل الباطن للفنان الشعبي ، كما تركزت صورتها في ذاكرته البصرية ، وكذلك وطنيتها المادية في حياة المتوفى .

## التشابه بين الفن الشعبي

### القبلي والإسلامي

بملاحظة ودراسة أسطح مقابر أسبوط ، نجد أن الفنان الشعبي قد تأثر بالفن القبلي والنجمة الإسلامية الدائرية والسادسية ، كما نجد نحتاً غائراً يشابه الفن القبلي . وهو يجمع بين النجمة السادسة داخل دائرة ، وبين النخلة وبين أصوص الزهور ، وكذلك الجمع بين الكتابة والرسم والنقطة . أيضاً نجده قد استخدم لونين فقط هما : الأحمر والأخضر . أما التأثير الواضح بالفن الإسلامي ، فنراه في تلك الرسوم والكتابات والزخارف البارزة ، والنجمة الإسلامية ، وهذه الزخارف نراها داخل مقابر بني عيسى ، وبخاصة الجدران الخارجية ، كما نجد : على أقبية لفظ الحلالة بالذبح للبارز Relif ملوئاً باللون الأزرق .

## التشابه بين رسوم الفنان الشعبي

### ورسوم الأطفال

### خط الأرض

إذا ما درسنا أعمال الأطفال ، وبخاصة الرسوم ، نجد أنهم يعبرون عن مشاهداتهم للبيئة ، بما فيها من أشخاص وأشجار

والحمام ويعبر عن السلام والخلود (مدلول رمزي) وقد اتخذ فنانون معاصرون ، مصريون ولجانب ، في كثير من أعمالهم الفنية ، وهو دليل على الرقة والوداعة ، ومرتبطة ومرسوم دائماً على مقابر النساء ، ونراه مرسوماً ببساطة وسذاجة ، وخالياً من التفاصيل ، في كل حالاته الحركية المختلفة والشكلية المرتبطة بما يدور في ذهن الفنان التلقائي الشعبي الأسبوطي ، كما نجد بعض تماثيل للحمام فوق أبواب المقابر ، وهي مرتبطة بالهبة أقرب إلى عامة الشعب ، مثل قمة الجبل الغريبة ، وهي الملك المبارك ، أموقيس ، الأول ، وكان كلاهما - قمة الجبل والملك أموقيس - يعبدان بوصفهما حمامتين خاصتين بمدينة الأموات بطيبة ، إلى جوار بعض الحيوانات ، مثل القط والصقور .

## الديك

يرتبط الديك بالأذان ، فهو مؤذن ومناد لصلاة الفجر ، التي أكدها الدين ، ويُلجأ إلى أعلى الأماكن ليصبح بالأذان ، وقيل لا تسبى (أي الديك) فإنه يدعو إلى الصلاة . والديك يضرب به المثل في السخاء ، وذلك بأنه ينثر الحب ويحمله بطرفي مقارته إلى أنثاه . ومن الملاحظ في رسم الديك أن الفنان الشعبي قد امتاز بالتلقائية في التعبير عنه ، حيث لم يهتم بتسجيل الحقائق بقدر اهتمامه بانفعاله نحو الحقائق . وكان : فإنه لا يهتم بدرجات اللون ، أو يبحث عن الانسجام أو تضاد ، ولكنه يهتم بالعمل وليس بأسلوب العمل . وبملاحظة رسوم الجداريات نجد أنها تجمع بين رسم الطيور ورسم الأشخاص الذي به نباتات . وحاول الفنان الشعبي حل مشكلة الفراغ ، وذلك بعمل نقاط تمثل الجدران كله ، وجعلها بمثابة خلفية للأشكال . وهنا نراه قد حاول الجمع بين النقطة والخط فقط ، دون ملئ أية مساحات ، وبالمقارنة بين الحديد من اللوحات الحجرية نجد أنه قد اتخذ أسلوباً موحداً ، كأن ثمة مدرسة عينة يتبعها الفنان الشعبي عند قيامه بالعملية الفنية .

الأسد

يرمز في هذه الجداريات إلى شجاعة وقوة وشهامة الأسد ، الفير ، وكذلك يؤكد السيف الذي يحمله بيده ، وكأنه في حالة تأهب ، ويحترق نحو قصة سيف ذي وزن في سيرته المعروفة . وقد رسمه الفنان الشعبي بخطوط بسيطة ، وبجسد يجمع في تفاصيله بين الأسد والنمر ، ووجهه قريب الشيء من صاحب تلك المقبرة (صورة خيالية تجمع بين الرمز والهدف) ثم قام الرسام بعمل بعض التأثيرات اللونية ، وحاول التعبير بها عن جلد ذلك الحيوان .

عن رمز النيل في الحقة الفرعونية ، كما نلاحظ أن الفنان المعاصر يستخدم تلك الطريقة في لوحاته التشكيلية ، وكذلك في أعمال الخزف ، وبعض أعمال النحت البارز على الجدران .

## الشفافية

نلاحظ أن الفنان الشعبي عندما رسم ولون النخلة على جداريات تلك المقابر ، قد رسم لها جذوراً مثبتة في الأرض ، وتظهر من داخلها ، مع أن هذه الجذور لا تظهر في الواقع ، وكذلك الطفل بلجاً إلى هذه الطريقة في التعبير ، لأنه يجعل من التعبير الفني وسيلة يتحدث بها عن نفسه ، أو عن الشيء الذي يرسمه .

والرسوم على تلك المقابر لها علاقة بجميع العادات والتقاليد، كالحرف والحكم والأمثال، فهي مرآة العلاقة بين العصر الإنساني، والعصر الطبيعي، في الحياة الاجتماعية.

وإني لأتوجه إلى المسؤولين عن الآثار المصرية راجياً في زيادة الاهتمام بهذه المقابر ، وإصدار كتيبات مفصلة عنها ، وعمل دراسات علمية – تاريخية وفنية – تكون نواة لدراسة هذه المقابر في مناهج كليات الفنون ، ووضع تلك المقابر ورسومها ضمن مادة تاريخ الفن ، لوتاريخ الحضارة ؛ حتى يكون لها موقع في العالم المتقدم.

إن الفن الشعبي هو ذلك المرأة الصادقة التي تمكن  
ظروف الشعب ، وإن تلك الصور البسيطة التي رأيناها ما هي  
إلا انعكاس " أوتو كودر " لشعب مر بمختلف مراحل التطور ،  
وهي الصورة الصادقة التي تظهر انفعالنا ووجداننا وآمالنا  
علم ، مدارج للنازيث .

### الخلط بين الكتابة والرسم

هناك صفة مشتركة بين رسوم الطفل والفنان الشعبي ، وهي الخلط بين الكتابة والرسم ، فالطفل يرسم رجلاً ويكتب بجانبه لفظ (رجل) ، وذلك يبرهن على أن التعبير الفني بوجه عام ، والرسم بوجه خاص ، بالنسبة إلى الطفل ما هو إلا لغة التعبير .

والفنان الشعبي كذلك له بعض العبارات المتكررة ، وخاصة على جدران المقابر ، يكتبها بجانب رسومه ، وأحياناً تكون بعضاً من آيات القرآن الكريم مثل : كل نفس ذائقة الموت ، وكل من عليها فان ، و إنا لله وإنا إليه راجعون ، وأيضاً يكتب اسم الموتى وتاريخ الوفاة بجانب الرسم وداخله ، أذخارف ، وبعض العبارات مثل : الله أكبر ، و الله نور السماوات والأرض ، . وتلك الكتابات تجمع بين اللطائف ، والخطوط العربية المتعارف عليها ، وبين الأجناس الشكلية ومحاولة الاقتراب من التلاصقية الخطية . وهذا الخط المتكرر ، الذي يتلاءم مع الشكل المنحصر ، وهذا مرجعه إلى الفنون الفرعونية والإسلامية ، حيث نرى الخط المتكرر يعبر

## المصادر

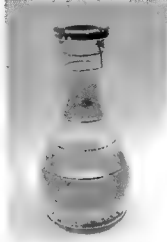
- (١) أحمد رشدي صالح : الأديب الشعبي ، دار المعرفة .
- (٢) سعد الخادم : تصويرنا الشعبي خلال العصور ، مطابع دار القلم بالقاهرة .
- (٣) سعد الخادم : الفن الشعبي والمعتقدات المحدية .
- (٤) سوين عامر : للرسوم التصويرية في الفن الشعبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١ .
- (٥) عبد الفتى الشال : عروسة المولد ، دار الكتاب العربي للطباعة، ١٩٦٧ .
- (٦) محمود الطرخي : الزخارف الشعبية على مقابر الهو ، مؤسسة دار الشعب، ١٩٦٨ .
- (٧) نجيب ميخائيل : مصر في العصور القديمة ، محيط الفنون .
- (٨) هرام رانكه : مصر والحياة المصرية القديمة .
- (٩) زيارات متعددة إلى مقابر أسبوط بالجبل الغربي .
- (١٠) أحاديث ومقابلات مع الكثير من الرسامين الشعبيين لمقابر أسبوط .

# الفارغة

## زجاجة الشيشة



فارغة على شكل قلة



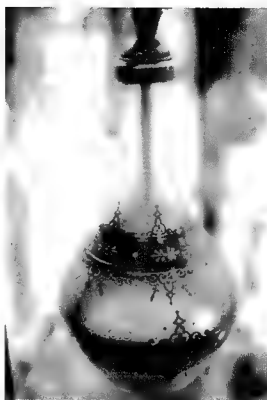
شكل البطيخة



فارغة شفافة يظهر فيها سمك القاعدة وملء



أحجام الفارغة



نموذجان لإحدى الفوارغ من مقتنيات قصر محمد علي، بالمتحف، الأولى مصنوعة من الكريستال الأبيض والأخضر المذهب، والأخرى من الزجاج المنقوش الملون بالذهب والمينا الفضراء



زخرفة الفارغة بالخطوط الحرة



فارغة زرقاء مذهبة



فارغة ذات لونين : الصلي والأحمر





مجموعة من الفوارغ الملونة ذات النقوش  
الزخرفية الإسلامية



# مهرجان الإسما عيلية للفنون الشعبية



راقصة من أذربيجان



حورية الأداء من فرقة فرنسا



الرائس والغناء من سمات الفرقة الإيطالية



لوحدة راقصة تقدمها فرقة جوديجا

راقصان من فرقة استونيا



فرقة باليه بوجارايو



الفرقة القومية للفنون الشعبية الفلسطينية



# جداريات المقابر في أسْيوط



زهرة الأكتس 'حضر بارد'

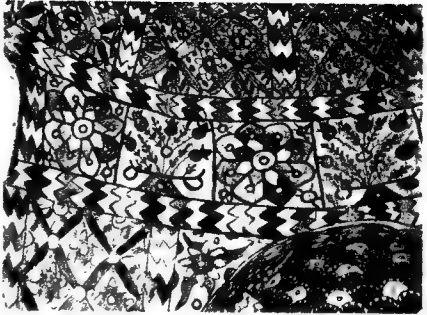


مليرة تتكون من عدة مصاطب

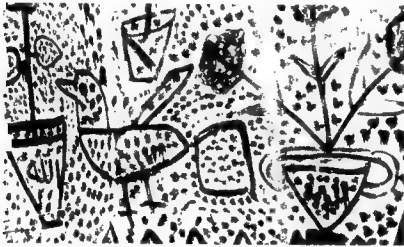




التخل وهصفور وبعض الأبيص واسم الرسام مع  
تكوين تاريخ وفاء صاحب المقبرة



الخط الصاد والتوريقات الأرابيسكية والزهور في  
علاقة تشبه سقوف المقابر الفرعونية



رسم ملون يجمع بين طائر الحمام والأبيص  
والزهور، رسم بطريقة تنقضية ثقافية



الركب والشجرة والخطوط الهندسية والتشكلات  
توضح الأثر الفرعوني



# ببليوجرافيا التراث الشعبي قوائم الأدب الشعبي في مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨ (٨)

د. إبراهيم أحمد شعلان

- طبع حجر بالمطبعة العثمانية ص ٢٦ .

\*\*\*

فهرس عام/ جزاات

ديوان بن قزمان

- أبو بكر محمد بن عبدالمك بن قزمان .

- براين ١٨٩٦ ، وية مقدمة بالفرنسية .

\*\*\*

فهرس عام/ جزاات

ديوان عزت أمير فن الزجل .

- نظم محمد عزت صقر .

- القاهرة ، مطبعة مصر ١٩٣٣ ، ص ٢٠٧ .

\*\*\*

فهرس عام/ جزاات

ديوان سنجاف الكلام

- نظم: حسين قسام اللجنى .

- اللجف الأشرف (العراق) مطبعة للترى الحديثة ١٩٦٣ .

- جزءان فى مجلد:

الجزء الأول : جميع الأشعار الهزلية المسلية .

الجزء الثانى: قبطان الكلام

\*\*\*

فهرس عام/ جزاات

ديوان الصلدى ملك الأعجام وحريه مع الملك ضرغام

ملك العراق ومجى بنى هلال لأخذ الثأر .

- لم يعط جامعه .

## فهرس عام/ جزاات

ديوان أزال أبي الصوان.

- نظمه عطا معوض.

- الفهرس ، مطبعة جريدة فاروق ١٩٤٠.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

ديوان بهرم التونسي.

- نظم : بهرم التونسي.

- القاهرة ١٩٤٨ ، ج ٢ ، ص ١١٦ .

- القاهرة ، المطبعة المصرية الحديثة ، ج ١ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

ديوان رشيد نخلة في الزجل.

- نظم رشيد نخلة ، وجمع أمين نخلة .

- بيروت ، دار مكتبة الحياة ١٩٦٤ ، ص ٢٣٧ .

\*\*\*

## فهرس عام / جزاات

زجالى الفهرس - ذكرى شهداء ، فى ٢٠ ص .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

زجل الشبراوى .

- تأليف : عبدالله الشبراوى .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

الزجل فى المعركة .

- تأليف : عبده أحمد خضر .

- القاهرة ، مطبعة أمين عبد الرحمن ، ص ١٧ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

الزجل والزجالون .

- تأليف : عبد النضى شطا وميلاد واصف .

- مطبعة الرشيدات ١٩٤٢ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

السمير (قصص وأزجال) .

- بقلم محمد حسين محمد ، ص ١١٢ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

المغزى للمناسبات فى الأزجال والموشحات .

- جمع : فليب قعدان الخازن .

- مطبعة الأرز ١٩٠٢ ، ص ١٠١ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

المفرد الذهبية فى المراسلات العربية والحكم والمواظ  
والأمثال والوداد الأدبية والفكاهية والأزجال والأشعار الغزالية  
والترشيح والسطنى والموايا .

- تأليف : محمد أبر الذهب الكنبى .

- القاهرة ١٣١٨ هـ ، ص ٢٤٠ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

غوة لمصر - أغنى وأشعار بالعامية المصرية .

- نظمه : سمير عبدالباقى .

- القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ ،

مسلة اخترنا للفلاح .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

فنان الشعب : محمود بهرم التونسي .

- تأليف : أحمد يوسف أحمد .

- القاهرة ، دار للنهضة العربية ١٩٦٢ ، ص ٣٤٠ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

شرح المرزوقى المسمى بتحصيل نيل الفرام فى بيان  
منظومة العرام .

- تأليف : أحمد زبلى دحلان .

- القاهرة ، مطبعة شرف موسى ١٢٩٨ هـ (ضمن

مجموعة) .

\*\*\*



## فهرس عام/ جزاات

شرح ديوان عنكرة.

- شرح محمد العناني.

- القاهرة ١٣٢٩ هـ، ص ٢٨٨.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

شرح ديوان عنكرة بن شداد العيسى.

- تصحيح: أمين سعيد.

- القاهرة، المطبعة العربية ١٩٢٩، ص ١٦٨.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

شرح ديوان كثير عزة.

- جمع: هاري بريس.

- الجزائر ١٩٢٨، ج١، ص ٢٨٥.

- الجزائر ١٩٣٠، ج٢، ص ٣٨٦.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

الشعر الملحمي: تاريخه وأعلامه (ابن ككروم - ابن حزة - ابن شداد).

- تأليف: جورج غريب.

- بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٧، ص ١١١.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

عقليات: مجموعة موارول شعبية هادفة.

- تأليف: السيد عقل.

- ط الاسكندرية ١٩٦٨، ص ١٨.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

عنكرة.

- نظم: أحمد شوقي.

- نسخة ط القاهرة، المكتبة التجارية ١٩٦٤، ص ١٣٩.

- نسخة ط القاهرة، دار فن الطباعة ١٩٤٨، ص ١٣٩.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

رسالة في الجواب عن أسئلة في الاسم والتقصاء والتقدير والاستواء على العرش... إلخ.

- تأليف: عبدالرحمن بن حسن بن محمد بن عبد الوهاب.

- القاهرة، المطبعة السلفية ١٣٥٧ هـ.

- نسخة ضمن مجموعة من ص ٣٤٠ - ٣٤٥.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

شعراء للصماليك في المسر الجاهلي.

- د/ يوسف خليف.

- القاهرة، دار المعارف ١٩٥٩، ص ٣٤٨.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

شعراء الشق وقصص المحبين.

- تأليف: عيس سابا.

- بيروت، مكتبة صادر ١٩٥٢، ص ١١١.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

شعراء الفرسان.

- تأليف: بطرس البستاني.

- نسخة طبع الاتحاد، بيروت ١٩٤٤.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

الصاح والباغم.

- نظم: نظام الدين أبي يعلى محمد بن محمد بن صالح

العاسي الهاشمي المعروف بابن الهبارية.

- نشر وشرح: عزت الطاهر.

- القاهرة ١٩٣٦، ص ١٢٠.

- وهو أراجيز قصصية على أسلوب كيلة وديمة.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزاات

الصاح والباغم.

- للشريف أبي يعلى محمد بن محمد بن صالح المعروف

بابن الهبارية الهاشمي.

- نسخة بخط محمد بن أبي بكر البهنسى.
- طبع مطبعة وادى النيل بالقاهرة ١٢٩٢هـ.

\*\*\*

#### فهرس عام/ جزاات

صناد وجنية.

- نظم: سيد حجاب.

- القاهرة، دار المصرية ١٩٦٦، ص ١٤٣.

- أشعار بالعامية المصرية.

\*\*\*

#### فهرس عام/ جزاات

رباعيات.

- صلاح جاهين.

- القاهرة، دار المعرفة، ص ١٢٠.

- أشعار بالعامية المصرية.

\*\*\*

#### ت/ مجاميع/ غ

مجموعة بها ٥ رسائل بخط قديم جميل وهي:

- ١ - نكت على مقامات الحريري مما علق من مؤلفها.
- ٢ - مجموعة من الدوبيت على حروف المعجم، نظم للملك الأجد بن أيوب.

\*\*\*

#### ت/ مجاميع/ غ

مجموعة بها أربعة كتب وجميعها بخط العلامة الشيخ إبراهيم الأندب المتوفى ١٣٠٨هـ.

- ١ - الصادح والباغم للشيخ بن الهبارية كتب ١٢٧٥هـ.

\*\*\*

#### ت/ غيبياات/ غ

نظم البذور للسافرة في أمور الآخرة لمحمد الأسكندري.

- أولها: «قال محمد هو الاسكندري المرتضى ملوبة المقدر».

- نسخة سقيمة للخط.

\*\*\*

#### ت/ غيبياات/ غ

منظومة في اختلاج الأعضاء باللغة التركية.

- وهي في صفحة واحدة وأولها (اختلاج فرق سر).

\*\*\*

#### ت/ غيبياات/ غ

اليزان الفشوية، شرح القصيدة السلمكية وهو شرح هزلى على قصيدة مخطة الوزن ركيكة المعنى.

- نسخة أخرى مخطومة ١١٦٤هـ، رقم ٤٩٣.

\*\*\*

#### ت/ شعر/ بيروت ١٨٦٤

ملية النفس في أشعار عتدر عيس، وهو ديوان عتدرة العيسى ٦٠٥م.

- انتخاب: اسكندر انما ابكارويس.

\*\*\*

#### ت/ شعر/ طبع مصر ١٣١٦هـ

مجون أبى نواس، ١٩٥هـ.

\*\*\*

#### ت/ شعر/ غ ١٢٥٣هـ

الكوثر المحمود في كثير من أوصاف المعبود، أو مجال الكمال في بعض أوصاف الجمال.

- للسيد محمد عثمان بن السيد محمد أبى بكر بن السيد عبد الله السورغنى ١٢٦٧، وهو ديوانه، يليه ديوان آخر يسمى مجال تجلى العرفان في أرواح أسرار علوم القرآن.

\*\*\*

#### ت/ شعر/ غ

التصيدة الغالية في ذكر الأطعمة الحالية.

- مستخرجة من ديوان الشيخ الشبقشى.

\*\*\*

#### ت/ شعر/ طبع باريس ١٩٠٧

شرح محقة عتدرة، ويلها في ص ٣١ المقامة الحادية عشرة الحريدية وهي الساوية، ثم ترجمة الاكئين إلى الفرنسية للأستاذ Raux.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع الجزائر ١٩٢٨

شرح ديوان كثير عزة، وهو كثير بن عبد الرحمن الغزالي.

— جمعه ونشره: الأستاذ هنري بيرس.

\*\*\*

ت/ شعر/ غ

ديوان المواهب اللدنية وديوان الأسرار القمية.

— وهو ديوان شمس الدين محمد بن علي اللهمي الشاذلي الحنلي.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع بولاق ١٢٩٤ هـ

ديوان مجنون ليلى.

— (في حدود ٨٠ صفحة).

\*\*\*

ت/ شعر/ غ

ديوان المعاني موسى بن بيزود.

— وهو شعر عامي ناقص من أوله وآخره.

— بآخره قصائد ناقصة على حروف المعجم ليوسف بن العاصمي يمدح بها السلطان مراد ٩٨٢ هـ، ٩٨١، ويشكر له ظلامته.

\*\*\*

ت/ شعر/ غ

ديوان انطانيوس الأموني الجيلي.

— صغير، فيه شعر عامي ومختلجات من شعر ابن حجاج وغيره.

\*\*\*

ت/ شعر/ غ قديم

ديوان ابن حجاج ٣٩١ هـ، المشهور بالصفح والمجون، وهو من أثناء حرف اللام إلى أثناء حرف النون، وبه خروم (الموجود قطعة منه).

— نسخة أخرى (قطعة منه من حرف النون وفيها شيء من الميم بخط قديم).

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع الشام ١٩١٢

للدر المنظم لتسلية الصوم.

— وهو في أنواع الشعر العامي والألفاظ.

— لمصور الفرنجي العقل من قرية جدنيا البقاع.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع ١٣٢٧ هـ

بارقة السيوي الدغستانية في بعض الغزوات الشاملة.

— وهي قصيدة في مدح للشيخ شامل ووصف محاربه الروس.

— أولها:

زمنان منه أيام الزنار

عظام بل تفسر إلى العظام

— لناظمها الشيخ محمد الدغوري، يليها قصيدتان في هذا الموضوع.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع حجر بالشرقية ١٣١٤ هـ

الإشارة النبوية للسماة بالقصيدة النومة.

— نظم: الشيخ حسين والي.

— قال في أولها إنه نظمها في السنام ١٣١٤ هـ.

\*\*\*

ت/ أدب/ غ قديم

للصاح والنباغ للشريف بن الهبارية العباسي ٥٠٩ هـ.

— نسخة أخرى طبع بيروت ١٨٨٦.

— نسخة أخرى طبع وادي النيل ١٢٩٢ هـ.

\*\*\*

ت/ أدب/ غ ١٣٢٦ هـ

الحسن الصريح في مائة ملح.

— صلاح الدين بن أبيك الصغد ٧٦٤ هـ.

\*\*\*

ت/ أدب/ طبع دمشق ١٩١٣

نادر وقامات من أحاديث الحيوانات.

— إلياس بك قنسي الدمشقي ١٣٣٤ هـ.

— وهي حكايات منظومة موضوعة على الحيوان.

\*\*\*

ت/ أدب/ طبع لبنان ١٩٠٠

نصائح الطلبة من نظم كاتولة ودمعة للشريف العباسي بن الهبازية ٥٠٩هـ.

- مذهب الخوري نعمة الله الأسمر وغير بعض آيائه.

\*\*\*

ت/ المقفار/ خ ١٣٢٨هـ.

المختار في تكملة الأخبار على ما قيل في المنام من الأسماء.

- للعلامة أبي إسحاق إبراهيم الكنتاني السقلاني ٨٧٦ م

\*\*\*

ت/ أدب/ خ قديم

مجموع مختصر على أربعة أبواب في الرسائل والفزل والرياضة والحكايات المنصحة.

- لم يطم اسمه ولا أسم مؤلفه.

\*\*\*

ت/ أدب/ خ ١٢٦٢هـ.

مجموع حكايات وملفات شعرية.

- محمد بن شريف الحلبي، يظهر أنه من أهل القرن ١٣ هـ.

\*\*\*

ت/ موسيقى / طبع مصر

سيد الحمام أو أغاني الخزام.

- إبراهيم أفندي غنمة.

- وهو يحتوى على أغان ومواليات وغيرها.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع مصر

نزهة الزمان وسبابة الماشق للحيران في المواليد للحمز والخضر الحسان.

- جمع: إبراهيم أحمد عاشور.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع حروف

مجموعة المواليا والأزجال وبعض الأغاني الشامية.

- جمعها بعضهم من قصائد الصحف وألصقتها بالأوراق.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ فارسي

مجموع مواليا وشيء من الأدوار والديويت.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ ١١٢١هـ

مجموع شعري مقسم إلى سبعة أبواب وخاصة وفيه فنون من المواليا والموشحات والأزجال والقوما وكان وكان والحقاق.

- وهو لابن إياس واسمه «الدر للكنون»، ومؤلفه من تلاميذ الشباب للعصفوري.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع الشرافة

سمير الشاق في مواليد الأشواق.

- جمع وترتيب: محمد عطية للكنبي.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع مصر

مجموعة أزجال حديثة لإمام العبد والشيخ أحمد القوصي وغيرها.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع مصر

سفينة الهيام في بحر الخزام.

- تشتمل على مواليات لمسلم بهلول.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع مصر

السفينة للكبزي لابن للفن أمين أفندي سيد أحمد الزيات.

- تحتوي على ألف مواليا.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع مصر ١٣٣٠هـ

حسن المقال في المواليد والأزجال.

- مصنفه إبراهيم عجاج.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع مصر

حديقة الشاق في مواليد وقصائد الأشواق.

- جمع: عباس على الخصوصي.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع مصر

نزيين الأقراح ومنشئ الأرواح في المواليد للحمز والخضر الملاح.

- جمع: سعد على الخصوصي.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع مصر

بهجة الشاق في موابيل وقصائد الأشواق.

— سليم بهلول.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع مصر

بستان الصفاء والانشراح في الموابيل للملاح.

— سيد أفندي على للخصوصى.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع الفتوح بالقاهرة

بستان الصفاء والانشراح في الموابيل الحمر الملاح.

— محمد على الهرمى.

\*\*\*

مخطوطات

قمع النفوس من كلام ابن عروس ويسمى تذكرة أولى الألباب.

— شهاب الدين أحمد بن عبد الله بن عروس، وهو (ديوان ابن عروس).

— نسخة بقلم معناد من مخطوطات القرن ١٣ هـ. فى ٣٠ ورقة.

\*\*\*

مخطوطات

قصة وفاة النبي (من) المروية عن أبي عبد الرحمن معاذ بن جبل بن عمرو بن أوس الأنصارى الخزرجى الصحابى الجليل.

— وهى قصة سفره إلى اليمن منطومة باللغة العامية.

— نسخة بقلم معناد يظن أنها مكتوبة فى نهاية القرن ١٣ هـ، فى ٢٦ ورقة.

\*\*\*

مخطوطات

الصادق والباغم.

— نظم: الشريف أبى يعلى محمد بن محمد بن صالح بن حمزة بن عيسى المعروف بابن الهبارية ٥٠٤ هـ.

— وهو نظم اجتماعى أدبى على أسلوب كليلة ودمنة فى الحكمة والنصائح فى ألفى بيت تقريباً.

— نسخة بقلم نسخ ٧٥٣ فى ١، ٧٤ ورقة.

\*\*\*

مخطوطات

نصيحة الإخوان وسميرة اللذمان وأعجوبة الزمان وطويلة الأسنان.

— حسن بن على بن حسن (من شعراء اليمن).

— وهى جملة موشحات وموابيل ومقطوعات باللغة العامية.

— نسخة بقلم معناد ١٣٥٥ فى ٦٠ صفحة.

\*\*\*

مخطوطات

مختارات من سلافة المنس (كما هو مكتوب على ظاهر الورقة الأولى).

— جمال الدين على بن حسن على.

— وهى جملة مقطوعات شعرية وموشحات وموابيل باللغة العامية فى فنون الأدب مختلفة.

— نسخة بقلم معناد كتبها عن نسخة خطية ١٣٥٥ فى ١١٩ صفحة.

\*\*\*

مخطوطات

مجموعة أدوار وموشحات وموابيل عربية.

— أولها نعمة الراست.

— هذه المجموعة كتبت ١٩١٤ فى ١٤٧ صفحة.

\*\*\*

مخطوطات

مجموع يشتمل على قطع من الشعر فى المذائح النبوية والموشحات والأدوار والأزجال والموابيل.

— لم يطم جامعه.

— نسخة بقلم معناد بخطوط مختلفة فى ١٥٣ ورقة.

\*\*\*

كتبخانة

قصة خنصرة الشريفة، ولادة أبى زيد، وهى منظومة.

— طبع حروف بالمكتبة الشرفية بمصر ١٢٩٨ هـ، آخر صحيفة فيها ٥٨.

— نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*

كتبخانة

الصادق والباغم.

- منظومة على أسلوب كثيفة ودمعة في ألفي بيت.

- لابن الهبارية الهاشمي ٥٠٤هـ.

- نسخة في مجلد.

\*\*\*

#### كتبخانة / فنون متنوعة

هز القحوف بشرح قصيدة أبي شادوف

- يوسف بن محمد بن عبد الجواد بن خضر الشريفي.

- من علماء القرن للحادي عشر، كان موجوداً ١٠٩٨هـ.

- نسخة طبع حروف - مطبعة بولاق ١٢٧٤هـ.

- نسخة أخرى طبع حجر بالأسكندرية ١٢٨٩هـ.

\*\*\*

#### أزهر / ج ٥

أزجال النقاشي.

- الشيخ محمد النقاشي.

- أولها: كأس صفا والخمر زاد في اللقمة.

- وهي في مديح مصر وغيرها.

- الجزء الأول من نسخة في مجلد بقلم نسخ ١٣١٣هـ، في

١١٧ ورقة.

\*\*\*

#### أزهر / ج ٥

أراجيز العرب.

- للبكري - محمد توفيق بن علي بن محمد البكري - من

علماء القرن ١٤هـ.

- نسخة في مجلد طبع القاهرة ١٣١٣هـ في ٢٠٠ صفحة.

- ست نسخ أخرى.

\*\*\*

#### فهرس عام / مطبوع

السمير: قصص وأزجال.

- محمد حسنين أحمد.

- الجزء الثالث، القاهرة ١٩٥٣، ص ٩٨.

- نسخة كالسابقة.

\*\*\*

#### ت / مجاميع / خ مغربي

مجموعة بها ستة كتب ورسائل.

١- أبيات لسيدى عبد العزيز الديري فيما انطوى عليه

الإنسان من المالم الأكبر بتدبيره كل عضو من أعضائه بشئ

مما في الوجود.

٢- زوال اللوح بشرح منظومة ابن فرح لابن جماعة ٨١٩هـ.

\*\*\*

#### ت / مجاميع / طبع

١- زجل الشيخ بهلول، أنا مالي فواش.

٢- أرجوزة خط العلامة عبد الجليل أفندي برادة ١٣٢٧ نظم

حكاية العقاب.

\*\*\*

#### ت / شعر / خ

زجل في حداث مصر بعد رحيل الفرنسيين، وفيه أعمال

محمد علي باشا.

- لم يطم ناظمه.

- وهو ناقص الآخر، ومافيه إلى سفر إبراهيم باشا إلى مرة

لقتال أهلها النصارى.

\*\*\*

#### ت / شعر / طبع حجر بالمغرب

زجل حار عقلى في ذلك الزين.

\*\*\*

#### ت / شعر / طبع حجر

زجل في الأهاز وآخر في النعام.

- نظم: محمد عثمان جلال، وزجل مربع غزل ونصائح

وتكثت.

\*\*\*

#### ت / شعر / طبع الخديوية ١٣١٣هـ.

اللفحة الزكية في سياحة مصر والأزكية.

- وهو زجل نظمته للشيخ أحمد عاشور سليمان الأزهرى.

\*\*\*

#### ت / شعر / خ مغربي

ديوان أزجال مغربية.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع الأدبية

مجموعة أزجال للشيخ محمد التجار ١٣٢٩هـ، وهو مانظمه  
١٣١٨هـ.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع مصر ١٩٧٢

مجموعة أزجال محمد أفندي عبد النبي (المجموعة الثانية).

\*\*\*

ت/ شعر/ غ

مجموعة بها أزجال من كان وكان وزجلان من الشد والمهد  
ونقول ومقطعات.

\*\*\*

ت/ شعر / غ

موشحات وأزجال على نمط غريب.

- ناقص من أوله، ما فيه من أثناء الباب الرابع، وهو ٥٩ باباً

\*\*\*

ت/ شعر / غ ١٣١٢

مجموع ملتخبات شعرية وموشحات موسيقية.

- نسخة أخرى مخطوطة برقم ١٠١٤.

\*\*\*

ت/ شعر/ غ

مجموع كبير فيه قصائد وأبيات وأزجال وموشحات، ومقسم  
إلى أبواب به خروم، ولضياع الورقة الأولى لم يحتم اسم  
مؤلفه.

\*\*\*

ت/ شعر/ غ

مجموع أزجال به ستة أزجال بخط حديث.

\*\*\*

ت/ شعر/ غ

مجموع أزجال به ١٦ زجلاً بخط حديث.

\*\*\*

ت/ شعر / غ

مجموع أزجال ناقص من أوله وآخره.

\*\*\*

ت/ شعر / غ

مجموع أزجال غالبه ليحيى الأزهرى وفيه للتجارى وغيره .  
- جمع: الحاج أحمد الحلبي الرباط .

\*\*\*

ت/ شعر/ غ

مجموع أزجال عصرية.

- جمع: أمين أفندي سيد أحمد الزيات الكتبي بمصر  
١٣٣٠هـ.

\*\*\*

ت/ شعر/ غ ١٣٠١هـ

مجموع أزجال مسرية.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع باريس ١٨٩٣

مجموع أزجال مصرية.

ت/ شعر/ غ

مجموع أزجال قديم؛ أى مما قيل قبل عصرنا هذا، وخطه قديم  
أيضاً ومضطرب بالشكل فى بعض المواضع، وبه خرم فى  
موضع واحد.

\*\*\*

ت/ شعر/ غ

مجموع أزجال قديم؛ أى مما قيل قبل عصرنا هذا، وبه  
أزجال لبعض المصريين.

\*\*\*

ت/ شعر / غ

مجموع أزجال قديمة وحديثة.

- وهو سقيم الخط وبه خرم واحد.

\*\*\*

ت/ شعر / غ ١٣٠٠هـ

مجموع أزجال قديمة، وبه خروم ومكتوب بأحبار ملونة.

\*\*\*

ت/ شعر/ غ

مجموع أزجال قديمة.

- ناقص من أوله وآخره.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع مصر

قول الراوى فى حادثة المشاوى.  
- أو أربوزة محرم.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع كوستالويل

قلائد الدور للفاصل كمال الدين جودت، وهو زجل فى بلدان  
مصر.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع الجزائر ١٩٠٨

قصيدة زجلية.  
- نظم: السيد محمد بن إسماعيل الجزائري، نظمها فى حرب  
القرم يدعو للمسلمين بالنصر ومهما ترجمتها إلى الفرنسية.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع البوسنية بالقاهرة ١٩٢١

فطائع الأتراك والألمان فى سوريا ولبنان وإيطاليا أبى صاهر.  
- وهو زجل باللهجة الشامية فيما أنهأ أحمد جلال باشا المتوفى  
مقتولاً أوأخر ١٣٤٠هـ.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع حيوتية ١٩٠٢

المذاوى المائسات فى الأزجال والموشحات.  
- جمع: فيليب أفندى مقدان الحازن، القرن ١٤هـ، ليس به إلا  
موشحات فقط.

\*\*\*

ت/ شعر / خ

سفينة شعرية بها شعر ومولاليا وبعض أزجال.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع الشرقية.

زجل نور العين فى غرائب مولد الحسين للشيوخ محمد توفيق.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ سقيم

زجل للشيوخ محمد الدجار فى طائفة الماسون.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ

زجل به قصة الفخ والمصفر، وهو من نوع المواليا.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع المجمع العلمى الفرنسى بمصر

زجل غزوة النصارى الفرنسيين فى مصر، ذكر ناظمه هذه  
الرقعة كما شاهدما.

- وقد عثر عليه الأستاذ كولان Colan .

\*\*\*

ت/ شعر / خ

زجل منسوب للملازمة الشيخ عبد الله الشبراوى الذى لازمته  
«ملاكل إنسان فى الحقيقة إنسان».

- به خرم فى ص ١٦.

- نسخة أخرى طبع القاهرة ١٢٩٠، رقم ١١٥٢.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع حجر بمصر

زجل الدر فى القح للتبارى ٦٧٢هـ.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ

ديوان ابن هروس فى الأزجال.

- (وانظر نسخة أخرى برقم ٦٤ مجاميع تيمور).

\*\*\*

ت/ شعر / خ

الدر اللغيس، وهو مجموع أزجال وبعض قصائد.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع

حمل زجل، مفوق السكران ومبته النعمان، به حكم ونصائح،

يليه زجل مجنون وعاقلة.

- نظم: محمود زكى.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع الخديوية

للحقائق الرياضية

- وهو زجل فى وصف لعب الكرة بين مدرستى الدوفيقية

والخديوية، لـمحمد إمام البعد.

\*\*\*

ت / شعر/ طبع مصر

ثلاثة أزجال للشيوخ محمد الدجار.

\*\*\*



ت/ شعر/ خ

بلوغ الأمل في بعض أحمال الزجل.

– للشيخ محمد بن مرزوق الدجوى، وهي النسخة المسموعة  
– نسخة أخرى، وهي النسخة المبيضة، مخطوطة رقم  
١١٨٢.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع الفتوح

الأزجال المصرية في الأحوال المصرية.

– محمد يونس القاضي.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع التقدم

أزجال نظير.

– وهي مجموعة أزجال خليل نظير ١٣٣٨هـ، وهي التي كان  
ينشرها بصحيفة السيف.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع مصر

أرجوزة محرم، أو قول الرابى في حادثة المنشاوى.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع باريس ١٨٩٦

أدوار سيد عبد الرحمن المجذوب.

– وهي أدوار زجلية في الحكم ومعها ترجمتها إلى الفرنسية.

\*\*\*

ت/ أدب/ خ

رياض الأزهار ونسيم الأسحار، ومكتوب عليها بالترصاعص  
مقامات ابن القواس، وهي مقامات بها أزجال ومجون الفتى  
لشهاب الدين أحمد بن الجمالى أئوس الناصرى.

\*\*\*

ت. أدب/ خ

دفع الشك واليمن في تحرير الفنان في عمل الزجل والمواليا.

\*\*\*

ت/ أدب

أزجال ومكائبات.

– لمنشأها الفائز: الشيخ حسن الآلاتى.

\*\*\*

ت/ أدب/ خ

مجموع منتخبات ونوادر وأشعار، منها موشح لابن حجة،  
وموشح لابن السطار.

\*\*\*

كتبخانة

حملى زجل.

– أحدهما فى الأزهار والثانى فى المأكولات.

– محمد عثمان جلال.

– طبع الوطنية.

– نسخة أخرى.

\*\*\*

كتبخانة

قصة الميمون والقدير، وهي زجل.

– طبع حجر بمصر ١٢٩٧هـ، آخر صحيفة منها ٧٤، ربابها

قصة القدير على وسبب خدمته للميمون وماوقع له.

– آخر صحيفة منها ص ١٥.

– تأليف: الشيخ أحمد الدرويش للمصرى.

– نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*



Hawsa people in Western Africa. Mahmoud begins with an introduction on Al Hawsa, then provides some fabulous tales as samples. He connects between them and Tiodur's "Indoeuropean" and Farouq Khorshid's "similarities between folklore phenomena", and puts the subject into discussion.

Prof. Ez Al Din Isma'il Ahmed continues his subject on the mutual influences between African arts in his "Aesthetic Estimation of African Engraving". He reviews Bernez Gallary and proceeds to discuss the influence of African culture on European arts.

Prof. Shah Rostom Shah Musarov's "Aribian Myths and Asian Literatures" discusses folk literature with connection to myths, Qur'an and the writings of Moslem scholars, as basic sources of it.

Mohamed Hassan Abdel Hafez provides a number of quizzes, gathered from Abou Qia, Asuit. It can be considered as a beginning research.

Prof. Shawqi Abdel Qawi Habib's "Circumcision in Egypt: Habit and Belief" traces the phenomenon through history, and describes the use of clothes, foods, drinks, songs and the distinction between both sexes.

Ayman Hassan Ali provides a number of folk tales, gathered from Al Es-lah, Kum Ombo and Al Naseria, Aswan. He adds a glossary of difficult words to help in understanding those texts.

Randa Abdel Halim Abdel Rahman's "Al Fari'aa: Al Shisha Glass" draws on Al Shisha as a traditional craft in Islamic Egypt, with reference to Al Gamalia and Al Nahaseen. It also describes its components and different kinds of embroidery.

Samaa Soleman Badr reports "The Scientific Conference" of The Isma'illa 7th International Festival on Folk Arts. Badr reviews eight papers on music, theatre, motion expressions, plastic arts, folk context, public context and the Sirats.

Prof. Al Sayed Al Qamash presents a reading of the graphics on the walls of Asuit tombs, which argues that folk art is a mirror of the public.

This issue ends with the eighth part of Ibrahim Ahmed Sha'lan's *A Bibliography of Folk Heritage: Folklore Book Lists in Dar Al Kutob and Al Azhar up to 1968*.

In Concluding, *Al Funun Al Sha'bia* repeats its invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with studies, and folk texts, provided that they are well-documented.

belief in the intersection of sciences and their mutual effects in all fields of human knowledge. The book gathers a thirty-three years experience of its author concerning the issue of the oral and the written. It also includes a part on Greek culture, especially during old ages, as a current issue.

Ibrahim Helmi's "Moral values in the Mawals of Yussef Shata" expounds the relation between moral values from the cultural perspective of Ian Vansina and those from the philosophical perspective of Prof. Tawfiq Al Tawil. Helmi stresses on the importance of art in consolidating moral values in society. He reviews the long experience of Yussef Shata in singing and composing the Mawal, especially long narrative ones, providing examples which clarify his point.

Moustafa Sha'ban Gad reviews Safwat Kamal's *On Egyptian Arts of Singing*. Kamal investigates the subject of classifying folk arts - song, Mawal, story - according to their composition. He also discusses the concept of "literary genre", then proceeds to expose some problems concerning the development of folklore texts and the continuous appearance of "modified" versions of the same text. As an example he provides five different versions of *Shafiqah and Metwali*.

Ahmed Al Lithi's "Pilgrimage Songs" presents a text gathered from Tahata, Sohag, and narrated by Sheikh Abdel Latif Shihab.

Prof. Merfat Al Ashmawi concludes this part of *Al Funun* with a field study on the cultural and social functions of songs from an anthropological perspective, which was conducted in Al Borg, Rasheed. The study begins with listing some theories of Folk Songs, then provides a number of examples in illustration.

Tawfiq Hana dedicates his essay "Folklore Memoirs: Ya Leil... Ya Ain" to Abdel Hamid Yunes who published the first "Ya Leil... Ya Ain" in *Al Gomhureya* (1954), and Abdel Men'im Mahmoud Abdallah who was the first to narrate "Ya Leil... Ya Ain". Hana tells us about his experience with this myth and tries to unlock its implications.

Prof. Soleman Mahmoud's "Animal Forms in Folk Magic: Phenomenon and Origins" continues his series about folk magic. Mahmoud researches the relation between the drawing of

different animals and the connected practices: sparrows, scorpions, mice, etc. He also researches their roots and origins.

Mahmoud Abdel Wahed Mahmoud writes about the oral literature of Al

---

# This Issue

What is the contribution of folk heritage in explaining the nature of historical material? It is a controversial issue between history and folklore; a matter of how far historians are aware of the importance and value of folk heritage as a reliable source in interpreting socio-historic phenomena.

Safwat Kamal draws on this very idea in his "Speculations in History and Folklore" which discusses the Arab intellectuals' point of view in historical events as narrated by storytellers, and represented in our folk heritage. Kamal's essay throws light on the basic elements beyond the survival of our culture through ages, which leads to an understanding of the Arabian creativity and its diversity and richness compared to other cultures.

This issue of *Al Funun Al Sha'bia* includes a number of essays dedicated to the study of "folk poetry". The first study is Prof. Gharaa Mehana's, which is a comparative study between oral and written poetry. It discusses Van Genb's concept of collective creativity, then proceeds to discuss the concepts of oral and early natural poetry. After defining folk poetry Mehana reviews the different stages in the development of folk poems.

Prof. Hassan Al Banna translates two chapters from Erick A. Hamlock's *The Poetry Bride Learns Writing* (1986). This comes as an expression of our

---

**A Quarterly Magazine,  
Issued By: General Egyptian Book  
organization, Cairo.  
No. 52, July - September, 1996.**

---

● **الاسعار في البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٢٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٢٥٠ دينار ، الكويت ١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٠٠٠ دولار .

● **الاشتراكات من الداخل :**

من سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالاة برقية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الاشتراكات من الخارج :**

من سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للفراد ، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيس النيل • مجلة بولاق • القاهرة .

• الفايون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

**Dr. Samir Sarhan**

Art Director:

**Abdel - Salam El - Sherif**

Editorial Assistance:

**Hassan Surour**

Editor - in - Chief:

**Dr. Ahmed Ali - Morsi**

Deputy Editor - in - Chief:

**Safwat Kamal**

Editorial Board:

**Dr. ASAAD NADIM**

**Dr. Samha El - Kholy**

**Abdel - Hamid Hawass**

**Farouk Khourshid**

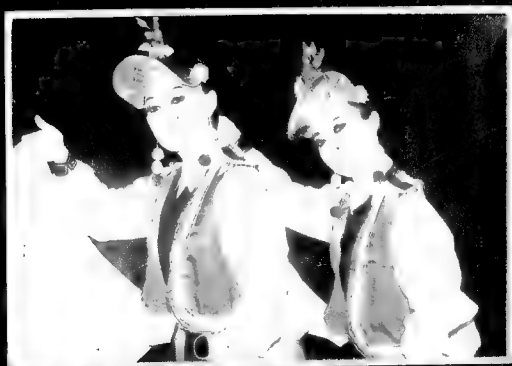
**Dr. Mohammed El - Gohari**

**Dr. Mahmoud Zohni**

**Dr, Mostafa El - Razaz**











شماره ۱  
 شماره ۱  
 شماره ۱  
 شماره ۱  
 شماره ۱





# الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥  
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير :

١. د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير :

١. صفوت كمال

مجلس التحرير :

١. د. أسعد نديم

١. د. سمحة الخولى

١. عبد الحميد حواس

١. فاروق خورشيد

١. د. محمد الجوهري

١. د. محمود ذهني

١. د. مصطفى الرزاز

رئيس مجلس الإدارة

١. د. سمير سرحان

الإشراف الفني :

١. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير :

١. حسن سرور



عدد ٥٣

أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٦

العدد ٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد ٥٣ أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٦

● الرسوم التوضيحية :

محمد قنابل

● الصور الفوتوغرافية :

- د. مها محمود النبوى الشال
- ١. سسونيا ولى الدين
- ١. طارق احمد خليل
- ١. جابر السيد جابر

● صورتا الغلاف :

- الغلاف الامامى :

امراة من جنوب مصر.

- الغلاف الخلفى :

نسيج من جنوب مصر

● الإخراج الفنى :

صبرو عبدة الواحد

● التنفيذ :

الجمع التصوير آبل

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ١٧٨٣ / ١٧٨٨

٣	● هذا العدد
	التحرير
٨	● جماليات الفخار الشعبي للمصرى
	د. عبدالغنى الشال
٢٢	● الحلى وأدوات الزينة عند نساء جنوب مصر
	سونيا ولى الدين
٤٢	● التاريخ الشفاهى لقرىتي باريس والقصر
	د. شوقي عبدالقوى حبيب
٥٩	● الغناء البدنى ومقومات الشكل
	د. محمد عمران
٧٢	● محمد طه ومقومات مغن شعبى ذائع الصيت
	د. سامية دياب
٧٥	● مفهوم الزمن كمدخل لفهم الديانات والفلسفة الإفريقية
	تأليف: جون إس. مبيتى
	ترجمة: أحمد صالح عاشه
٨٤	● خرافات الهاوسا وعاداتهم (٢)
	محمد عبدالواحد محمد
٨٩	● حول بنية المثل
	تأليف: الآن دنيس
	ترجمة: د. ظرى عرابى
١٠٣	● مؤاليد مصر
	تأليف: جى ديلوى - ماكفرسون
	ترجمة: إبراهيم كامل احمد
١٠٧	● العديد فى محافظة اسيوط
	جمع وتديين: أحمد توافيق
	- جولة الفنون الشعبية:
١٢٨	● حاضر ومستقبل الحرف التقليدية فى مصر
	د. سامية دياب
١٣٣	● التراث الشعبى وثقافة الطفل
	مديحة أبو زيد
١٣٨	● التكليم وتصميماته المبتكرة
	محمد عامر
	- مكتبة الفنون الشعبية:
١٤٣	● «مارجرىس» قرية من الصعيد
	ترافيق حنا
	● امتزاج الاسطوري بالاخلاقى بالفلسفى فى أعمال الروائى
١٥٦	● إبراهيم الكونى
	شمس الدين موسى
١٦١	● المجنوب العائل المجنون ودراسات اخرى
	رأفت الخيري
١٦٧	● ببلوجرافيا التراث الشعبى
	د. إبراهيم احمد شعلان
١٨٢	● THIS ISSUE

# هذا العدد

شغل موضوع الجمال، ومازال، الفنان والناقد والباحث والفيلسوف. ويظهر هذا الانشغال في كل ثقافة ويطوائها المتعددة. ما النص الذي تردده الثقافة، وماهى مثاليات الجمال المادى الذى تتمظه فى العمارة والأثاث والأواني والأزياء... وغيرها من معطيات الإبداع الفنى .. وبخاصة الشعبى.

ويستهل هذا العدد بدراسة «جماليات الفخار الشعبى المصرى» للدكتور عبدالغنى الشال، العميد الأسبق لكلية التربية الفنية جامعة حلوان، ويقدم فيها الملاحظات والآراء والرؤى فى الثقافة بوصفها عملية تركيبية يتداخل فيها التعبير المادى مع التعبير الفكرى والأدبى.

ويعد الطمى (الطين) الذى يعطيه «النيل» فى مصر، والذى يتشكل منه الفخار، أحد مكونات الثقافة المصرية على مر العصور.

وقد حظى الفخار، وأيضاً مادة الطين، بأهمية خاصة فى الفن الإسلامى نظراً إلى ذكرهما فى القرآن الكريم فيما يقرب من عشرين آية من آياته للمحكمات.

ويقدم الدكتور الشال آراء بعض علماء المأثورات الشعبية المصريين، التى تكشف الخلفية التى استند عليها الفنان الشعبى فى جماليات الفخار.

ويشير إلى مقولة «هربرت ريد» فى إحدى مقالاته إلى أهمية الفخار للوصول إلى ثقافة متكاملة، حيث علينا أن نبدأ بالتعرف على فلسفة «الإناء والرعاة» ربما لأنهما حصيلة ثقافة متكاملة...

وكأن دراسة جماليات الفخار فى مصر مفتاح لدرس بعض عناصر الثقافة المصرية، كما أن دراسة الأغنية والمروال والحكاية والمعتقد والمادة عدة لفهم التشكيل والتكوين لدى الفنان الشعبى وانتقال خبرته من جيل إلى آخر شفاهياً.

ومن جماليات للفخر إلى جماليات «الحلى وأدوات الزينة عند نساء جنوب مصر، تقدم الأستاذة سونيا ولي الدين دراسة تحليلية لمقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، و«تتولى هذه الدراسة على رصد لحلى وأدوات الزينة في منطقة صعيد مصر وهي بني سويف وأسيوط وسوهاج، من خلال عرض لبعض مقتنيات متحف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، ذلك المتحف الذى يضم بين جدياته تراث الأمة المصرية وشخصية شعبها العريق وهويته، ولينادع أبنائها من تشكيل ووجدات زخرفية ورموز تمثل معتقدات الجماعات الشعبية المصرية من مختلف مناطق مصر».

وتعرض لأدوات الزينة:

أولاً: المكاحل (كوز ذرة، دبابة، سمكة، زهرية) مصنوعة من العظم، لأن عيون المرأة هي سر جمالها وجاذبيتها وعنوان شخصيتها، فضلاً عن استخدام الكحل في شفاء ووقاية العين من بعض الأمراض.

ثانياً: الحلى

١- زينة الرأس (مشط فضة، حجاب دندش بأنواعه).

٢- زينة الوجه (حلق مخرطة، قرط زهرة اللوتس بدلاية جملان، حلق زهرة).

٣- زينة الرقبة (دبوس زهرة، كردان هلالى، دلايات الأحجية، الحجاب الهلالى السيلبى، حجاب زجاج أخضر، حجاب شبح باط).

٤- حلى المصمم (غريشة دبابة، غريشة جملان، إسورة ذهب قشرة، إسورة للزائر شمشل).

٥- الخواتم.

٦- حلى القدم (خلخال).

من خلال هذا العرض التحليلى لحلى نساء صعيد مصر، نلمس الثراء الفنى الذى تتميز به هذه المنطقة من وحدات زخرفية استمدتها من الطبيعة والبيئة وتوارثت رموزها عبر التاريخ، وأيضاً تنوع وظائفها.

ويقدم د. شوقي عبد القوى حبيب دراسة فى «فريقي باريس والقصر بالصحراء الغربية تعتمد منهج التاريخ الشفاهى، ولذى يعد مصدراً من المصادر المهمة التى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار؛ فهي توضح وضع المجتمع، وكيف يرى أصحاب ذلك المجتمع أنفسهم، والصورة التى يرسمونها لأنفسهم أو يضعون أنفسهم داخل إطارها.

وهذا المنهج يشغل المورخ بالقدر نفسه الذى يشغل الفولكلورى، ويرى يان فانسينا أن المفهوم القديم قد تغير من النظر إلى التاريخ على أنه حكايات وأنه تاريخ أصحاب السلطان، وأصبح هناك التاريخ الاجتماعى. والبحث التاريخى إلى محاولة إيجاد فلسفة عامة تحكم التطور التاريخى للإنسان. ومن ثم أصبح لا غنى للمورخ الحديث عن نتائج العلوم الإنسانية الأخرى، وعلى ذلك أصبح الفولكلور من أهم الوثائق التى يعتمد عليها المورخ الحديث فى دراساته للمجتمعات الإنسانية.

يلى ذلك دراسة د. محمد عمران: «الغناء البدوى ومقومات الشكل، التى تقوم على دعوة أصيلة فى الكتابات الفولكلورية: «إن كل ثقافة تخلق مصطلحاتها، وأشكالها الفنية الخاصة بها؛ لذلك يستخدم مصطلح «الغناء البدوى» ويذكر فى هذا الصدد الحاج مصطفى مرسى (واحد من شيوخ الغناء البدوى، ومعلم الكثير من مشاهير المغنين البدويين المعاصرين).

ويتمدد د. عمران فى ذلك على قائمة المأثورات الموسيقية الشعبية المصرية، ويقسم النشاط الموسيقى الشعبى فى إطارين أساسيين عند غير المحترفين وعدد المحترفين، ثم يميز أشكال الأداء الذى يقوم عليه نشاط الموسيقيين المحترفين:

الغناء الذى يرتبط بالشراء، وتبرز على قائمته «الميرة الشعبية»، الغناء الذى ارتبط بالملاحين (القصص الغنائية)، الغناء الذى ارتبط بالمشدين الدينيين والمشددين المشايخ (قصائد وابتهالات وتواشيح وأدوار وطقايق) للغناء الذى ارتبط بالموال (الغناء البلىدى واللقن الصعدي).

ثم يتعرض لمقومات هذا النمط من الغناء بوصفها المدخل الفنى المباشر الذى يتسق وطبيعة المقدمات التى صاغها. فيقدم الشكل الشعري :

الموال (العجب، الرفعة، الغناء)، الطقطوقة (المذهب والكلبيه) ثم الشكل الموسيقى المرتبط بالموال (الاستهلال، الوسد/النماء، الخاتمة/التسليم) والأداء الموسيقى للطقطوقة، وما يعرف فى الأداء بغناء الموال على الواحدة.

التصنيفات الأولية والتقاطعات بين الشعري والموسيقى وتنوع الأداء وتباين الأوزان والآلات الموسيقية تعطى المبررات والحجج لقيام نمط موسيقى قائم بذاته يسمى بـ«الغناء البلىدى».

وفى نهاية دراسته يقدم الدكتور محمد عمران نصاً كاملاً لموال قصصى بعنوان «شلهاية».

والموسيقى الشعبية أعلاهم الذين انغردوا بموهبتهم وقدراتهم فتجاوزوا حدود قراهم ومواطنهم الأصلية، وفى «الغناء البلىدى» برز الفنان محمد طه خلال العقود الثلاثة الماضية.

وتختار د. سامية دياب، الفنان الشعبى محمد طه ؛ لأنه «يمثل ظاهرة مهمة تقتضى البحث والتأمل، لاسيما فى العلاقة بين المقومات الفنية للفنان الشعبى، ومقومات التشويق والانتشار، وهو ما دفعنا إلى تقديم هذه المحاولة الاستقصائية لحياة هذا الفنان وفق رواية أهله وذويه،

وقامت بجمع المادة من الحاج شعبان طه مصطفى (الأخ الأصغر لمحمد طه)، و«مدالة محمد طه، (الابنة الكبرى)، وفرحات محمد (زوج مدالة).

والجدير بالذكر - هذا - أن الفنان محمد طه رجل عن عالمنا يوم الثلاثاء ١٩٩٦/١١/١٢.

كما يقدم الأستاذ أحمد صالح عماشة ترجمة الفصل الثالث من كتاب جون مبيتى الذى عنوانه «الديانات الإفريقية وفلسفتها، المنشور ١٩٨٢، والفصل بعنوان «مفهوم الزمن كمدخل لفهم الديانات والفلسفة الإفريقية».

يقول مبيتى: سوف أناقش فكرة الزمن الإفريقى كمدخل لفهمنا لأفكار الدينية والفلسفية. فكرة الزمن قد تساعد على توضيح المحفقات والاتجاهات والممارسات والطريقة العامة للحياة عند الشعوب الإفريقية، وليس فقط فى المستوى التقليدى، ولكن أيضاً فى الظروف الحديثة (سواء أكانت حياة سياسية أم اقتصادية أم تعليمية أم كنيسية) فى هذا الموضوع لسوء الحظ لا توجد كتابات.

ثم يتعرض لمجموعة من المفاهيم: الزمن المتوقع والزمن الفعلى، حساب الزمن والتاريخ، فكرة الماضى والمضارع والمستقبل، مفهوم التاريخ وما قبل التاريخ، فكرة الحياة البشرية فى علاقتها بالزمن، الموت والخلود، القضاء والزمن، اكتشاف أو مد ما بعد الزمن للمستقبل.

ويستكمل الأستاذ محمد عبد الواحد محمد دراسته عن تراث الأدب الشفاهى لدى شعب الهاروسا ويقدم ثلاثة نماذج من الحكايات، كما قدمها تريميرين فى كتابه «خرافات الهاروسا وعاداتهم» وهو عنوان الموضوع نفسه، والحكايات الثلاث: «المنتم والماسخرة»، «دودو يروع الرجل الجشع»، «الخاتم العجيب»، وهى حكايات تشبه إلى حد كبير حكاياتنا. وتشير إلى فكرة «التشابه»؛ تشابه الظواهر الفولكلورية وبخاصة الأدب الشعبى وهو ما تم مناقشته فى العدد الماضى.

بلى ذلك مقال «آلان دندس»: «حول بنية المثل»، قام على ترجمته د. **خطرى عرابى** وقد تناول دندس كتاب آرثر تايلور عن الأمثال وتعريفه للمثل باعتباره «أن تعريف المثل صعب التحديد أو التفسير؛ وذلك للأراء المتضاربة للناس فى ادعاء أن جملة ما بمثابة مثل، بينما يدعى الآخرون أن هذه الجملة ليست بمثل على الإطلاق، وعلى ذلك ليس هناك أى تفسير يسمح لنا بتحديد ما إذا كانت الجملة تعد مثلاً أم لا، وحين سلل آرثر عن هذه العبارة المشاملة لا حظ حيلزد أن كتابه بجملته بمثل تعريفاً للمثل، ومن مناقشات حول ضرورة التعريف، المعنى، مقزى المثل، يطرح السؤال نفسه، لا يدور عن: ماذا يفعل المثل (وظيفة المثل) بل يدور حول معنى المثل - بالضرورة - من وجهة النظر البنوية والتي لا تقلل من شأن الفائدة الأساسية للاعبارات الوطنية، ولكن المراد من تفسير المثل على ضوء بنيته - التأكيد على المعايير الداخلية التفسيرية، وليس المعايير الخارجية. والسبب الآخر لمحاولة التفسير البنوي للمثل يكمن فى أن هذا التحليل يمثل فحصاً دقيقاً لبنية الأدب الشعبى بشكل عام. ومن الممكن حقاً تحليل بنية الأنواع المختلفة للأدب الشفاهى.

ومن ترجمة مقال آلان دندس لننقل إلى نص **ماكفرسون «موالد مصر»** ويقوم الأستاذ **إبراهيم كامل أحمد** بترجمة مقدمة كتاب ماكفرسون والتي كتبها أستاذ الأنثروبولوجيا الاجتماعية **إيثانز پريتشارد**، وأيضاً المقدمة التي وضعها صاحب «موالد مصر». يقول **پريتشارد**: «إنه وصف لموالت القاهرة ولبعض الموالت الرئيسية فى الأقاليم؛ لذا فإن له قيمة علمية كبيرة - إنه إسهام فى معرفتنا عن الحياة المصرية، وملحق قيم للكتابات الخالدة للدين».

لقد سدد الرائد **ماكفرسون** لشعب مصر دينه الذى اعترف من تلقاء نفسه أنه يدين به لهم لكرم ضيافتهم وجميلهم الذى استمتع به فى أرضهم ما يقرب من نصف قرن».

ويقدم الأستاذ **أحمد توفيق** بعض نصوص العديد فى محافظة أسيوط من قرية بلى زيد الأكراد مع تصنيفها على أساس الموضوع. جمعت النصوص من خمس سيدات تتراوح أعمارهن بين ٤٨ - ٧٢ سنة. وضبطها وفق المنطق المصرى لهجة الرواة، كما ألحق بالنصوص خمس بطاقات خاصة بالرواة وهوامش لمعاني الكلمات المستخلقة فيها.

وينتقل القارئ وجولة الفنون الشعبية، فى المجلس الأعلى للثقافة، وندوة علمية تحت عنوان «حاضر الحرف التقليدية ومستقبلها فى مصر» ١١: ١٣ من ديسمبر ١٩٩٦ تنقل وقائعها الدكتورة **سامية دياب**. ومن المركز القومى لثقافة الطفل تتابع الأستاذة. **مديحة أبوزيد ندوة «التراث الشعبى وثقافة الطفل»** ضمن فعاليات المؤتمر العلمى الأول - ثقافة الطفل بين التعليم والتعلم - وذلك فى مقر جامعة الدول العربية تحت رعاية السيدة **سوزان مبارك** والدكتور **حسين بهاء الدين** وزير التعليم.

ويعرض الأستاذ **محمد عامر** أجزاء من مناقشة رسالة ماجستير الدارس **طارق أحمد إبراهيم خليل** المعيد بقسم التربية الفنية - كلية التربية النوعية بطنطا.

وعنوان الرسالة: «استحداث أسلوب تطبيقي للحلمات غير الممتدة لتحقيق تصميمات مبتكرة للكليم المعاصر بوحداث هندسية، ويعرض لسؤالين: كيف نشأت وتطورت صناعة النسيج، خلال العصور المختلفة التى مرت بها مصر؟ وما هى الجوانب التاريخية المرتبطة بتاريخ المقاطع النسجية وأسلوب تنفيذها.

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ **توفيق حنا** قراءة لكتاب «مارجرس - قرية من الصعيد» دراسة اجتماعية وإثنولوجية وفولكلورية عن نجع مارجرس، قام عليها الدكتور **نسيم هنرى**



حنين في السبعينيات نشرت ضمن مطبوعات المركز للفرنسي للآثار الشرقية. وقد قسم القراءة إلى ما قبل البداية ثم البداية (علاقة نسيم بالجمع)، ثم إقامته بالجمع وفيه يصف نجع مارجرجس والحياة المادية فيه ولألعاب الأطفال، ثم يصل إلى الحياة الروحية، فالأدب الشعبي (الفلويزير، الأمثال، الأغاني).

ويقول الأستاذ **توفيق حنا** «لعل أهم إنجاز علمي قدمه نسيم حنين في هذه الدراسة بجانب بحثه الشامل وتحقيقه الدقيق في كل النواحي المتعلقة بشخصية النجع مادياً وروحياً .. وجد نسيم حنين النجع في عام ١٩٨٦ قد تغيرت ملامحه وسماته الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية .. لقد تغيرت الصورة القديمة التي سجلها نسيم بالكلمة والصورة والرسم التوضيحي».

ويقدم الأستاذ **شمس الدين موسى** قراءة لبعض أعمال الروائي الليبي **إبراهيم الكوني** الذي اختار عالم الصحراء الليبية لكتابات وثقافة الطوارق وما تعتقد من عقائد بدائية وإيمان بالخرافات فضلاً عن الأساطير المطمورة، وعنوان القراءة: «امتزاج الأسطوري بالأخلاقي بالفلسفي في أعمال الروائي الليبي إبراهيم الكوني».

ويرعرض المسرحي **رأفت الدويري** كتاب «المجنوب – العاقل المجنون» ودراسات شعبية أخرى - تأليف الأستاذ **فاروق خورشيد** الصادر عن هيئة قصور الثقافة ضمن سلسلة (مكتبة الدراسات الشعبية) - ويتركز العرض على صورة المجنوب وطبيعته، ويتناول شخصية سيويه المصري أحد العقلاء المجانين وأخباره ومظهره الخارجي ودلالات سقوطه في البئر، ثم المجاذيب المعاصرين، ويناقش مجنوباً من صنع السلطة - في جزئه الثاني - الملك الصالح أيوب ولى الله المجنوب، ثم يتعرض بشكل سريع لبقية الكتاب ودراساته مما يجعل الكتاب مفتوحاً لقراءات أخرى.

ونصل إلى الجزء التاسع من «بيلوجرافيا التراث الشعبي؛ قوائم الأدب الشعبي في مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى ١٩٦٨، للأستاذ الدكتور إبراهيم شعلان، ويحوى هذا الجزء: نكت ونوادير وفكاهات.

وبذلك تقدم المجلة مجموعة من الدراسات الميدانية والنظرية تشمل جوانب متعددة من دراسات المأثورات والفنون الشعبية.





## الفخار الشعبي المصري

د. عبدالغنى الشال\*

الجمال موضوع متعدد الجوانب، تعرض له فلاسفة ونقاد وفنانون وغيرهم، كما تعرضت له أيضاً دوائر المعارف المتعددة، والجميع تناولوا الموضوع من زوايا مختلفة سواء أكانت فلسفية أم تاريخية أم تقنية أم مثالية أم غيرها، مع اختلاف الأزمنة والأمكنة والعادات والأساطير.

ونقد وضع الإغريق القدماء مثاليات للجمال البشرى والمادى على السواء، المرأة والرجل والعمارة والإناء وغيرها، معتمدين فى ذلك على المنطق والعقل الرياضى الدقيق، وربما المقاييس الحالية فى وقتنا الحالى التى تحدد ملكات الجمال للمرأة وكمال الأجسام للرجال قد اعتمدت إلى حد كبير على تلك المثاليات الإغريقية القديمة، وقد أضافوا حديثاً بعض المعايير كالشخصية والذكاء والحركة والصوت والثقافة وغيرها؛ كى يكتمل مقياس الجمال الشامل..

ولكنه كان يقصد الباطن المضمهر وراء الظاهر من قوانين الطبيعة الجميلة والأسس الجمالية التى لابد من وجودها فى أى عمل فنى، كالإيقاع والانسجام والنغم والبناء والوحدة واللون وغيرها..

ونحن بصدد جماليات الفخار يجب علينا أن نشير إلى بعض التفسيرات التى جاءت على ألسنة بعض الرواد فى هذا المجال، يذكر «ديلفيل»<sup>(١)</sup> فى كتابه «رسالة جديدة للفن»: إن الجمال هو روح الشكل وهو انعكاس للجوهر واللب من خلال مادة ما، وربما يحقق مع ما فطن إليه أفلاطون من قول..

وعلى الرغم من تحدد الأفكار حول الموضوع، إلا أن هناك مسلمات معترفاً بها تؤكد أن للجمال شيء ما موجود فى الطبيعة، وأما الفن فهو من صنع الفنان وقد يسوقى إبداعاته من القوانين الجمالية الكائنة فى الطبيعة نفسها.

أفلاطون: وهذا وقفة يبدى التحريض لها، فقد نسب إلى «أفلاطون» قولة كثيراً ما شوهدت الآراء والمفردات وظلمت ذلك الفيلسوف، عندما قال: إن «الفن نقل الطبيعة» وفى ظنى أن الفيلسوف لم يكن يقصد النقل الحرفى لمظاهر الطبيعة؛

\* أ.د. عبدالغنى الشال: المبدع الأسبق لتقنية الخزفية، جامعة حلوان، وأستاذ الفيزياء بها الآن.

وأما هيربرت ريد<sup>(٧)</sup> فيقول: إن الجمال هو الوحدة التي تلعب دورها فتحدث العلاقات والتلازم والانسجام، وهو الشيء المستتر وراء الأشياء.

**ملحوظة:** إن الإجماس بالجمال عند الفخاري الشعبي استلهمه بحواسه ووجدانه وحسبه ولم يعتمد على قولين وحسابات ذهنية رياضية، سوف يتضح ذلك من إنتاجه المتعدد المصاحب للبحث من الفخاريات ومن التطبيقات عليها.

**أهمية الفخار<sup>(٨)</sup>:** إن السادة الأساسية التي يتشكل منها الفخار هي الطين ويرمز لها كمائلياً «بسلطات الأيوبيين المانية» وتقول «بلنتشون»<sup>(٩)</sup>: إن فن الفخار أصبح الآن يتسم بالجماليات فضلاً عن استخدامه الوظيفي، وأن هذا الفن له نظرياته وتطبيقاته العملية ويعتبر صناعة عريقة ذات تقنية دقيقة عالية فضلاً عن المصنات الجمالية في أشكاله، وإشارة إلى فيضان النيل و الطمي الذي يعطيه في مصر يشير تاهصر خسرو عندما زار مصر، ويتغزل بعض الشعراء في ذلك فيقول: «علا النيل في زيادته حتى لقد بلغ الأهرام حين طمى»، ويقال إن الفيضان كان يصل إلى سطح الأهرام ويصل إلى المقطم أيضاً حتى أن أسماكاً نيلية وجدت متحجرة في صخوره.

**ملحوظة:** طمى النيل - لاحتوائه على الأليومينا والسليكا - كان أحد مكونات الفخار المصري على مر العصور، وربما ترجع أهمية الفخار أيضاً ومادة الطين إلى ذكرهما في القرآن الكريم<sup>(١٠)</sup> فيما يقرب من عشرين آية من آياته المحكمات نذكر بعضاً منها:

سورة الأنعام: آية ٢ ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ طِينٍ ثُمَّ قَضَىٰ أَجَلًا وَأَجَلٌ مُّسَمًّى عِنْدَهُ ثُمَّ أَنْتُمْ مَمْرُؤُونَ﴾.

سورة الأعراف: آية ١٢ ﴿قَالَ مَا مَنَّكَ عَلَىٰ أَنْ تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ﴾.

سورة الحجر: آية ٢٨ ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَكَةِ إِنِّي جَائِلٌ بَشَرًا مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ﴾.

سورة المؤمنون: آية ١٢ ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سَلَالَةٍ مِنْ طِينٍ﴾.

سورة الصافات: آية ١١ ﴿فَاسْتَفْتِهِمْ أَهُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمْ مِنْ خَلْقٍ إِنَّا خَلَقْنَاهُمْ مِنْ طِينٍ لَازِبٍ﴾.

**ملحوظة:** إن الدارس لهذه الآيات المحكمات وما فيها من ألفاظ كالصصال والطين واللزابة والحما المسنون والسلالة ليدرك إعجاز القرآن الكريم لأنها تشير إلى أسس وقرائين ضروريين لفن الفخار يعرفها الخبراء. ويشير الفيلسوف الإنجليزي هيربرت ريد في إحدى مقولاته إلى أهمية الفخار للوصول إلى ثقافة متكاملة، حيث علينا أن نبدأ بالتعرف على فلسفة الإناء والوعاء ربما لأنهما حصيلة إنسانية أولى كانت ضرورة لمستلزمات الحياة ومطلباتها..

ومن الغريب والمجيب المذهل أن قدماء المصريين اكتشفوا منذ آلاف السنين أن كبراً لمقدراتهم عندهم هو «خفوم» هو الذي يشكل الإنسان وقريته من اللعين على عجلة الفخار الدوارة باليد.

**ملحوظة:** يرى ذلك عن طريق رسوم محفورة وملونة في كل من معبد الأقصر ومعبد حتشبسوت.

**ملحوظة:** المصريون القدماء هم أول من استخدم عجلة الخزف<sup>(١١)</sup> الدوارة وكانت من الحجر باديء الأمر.

وربما ترجع أهمية الفخار أيضاً إلى ما يشير إليه من طاقات سحرية، كما يقرر ذلك زميلنا سعد الخادم<sup>(١٢)</sup>، فالرسوم والرموز والخدوش والطلاسم التي كثيراً ما تسجل على سطح الإناء - الذي يلقي به ذلك في أسكن خربة أو في آبار مهجورة أو في مياه النيل - تساعد على إيجابية السحر، وأن الحرارة التي تسوي بها الأشكال إنما تثبت السحر ومفعوله.

تعليهم: لقد سألت أحد المعلمين والأساطوت في هذا الفن كيف يعلم الصبية، قال: أنا لا أعلمهم، هم يحاولون رؤيتي في كل العمليات الضرورية للتشكيل من تحضير واختيار الخامة المناسبة وتقويتها من الشوائب ورؤيتي أثناء التشكيل على المجلة، وأحياناً يشارك الصبية في هذه العمليات وهذا ما تعلمناه عن الآباء والأجداد. وربما يدرك المشتغلون بالتربية أن هذه الطريقة تشير إلى آخر صيغة وهي للتعليم والتربية التي تتم عن طريق غير مباشر ومن واقع العمل وهي النظرية التي نادى بها «جون دويوي» حتى تصبح الخبرة حية دون معلومات ثقيلة جافة تحشى بها عقول التلاميذ وتقرض عليهم فرصاً.

وترى مؤلفة أخرى<sup>(١٣)</sup> مثل هذا الرأي وتقول: إن الفنان الشعبي لا يخضع لعمليات تعليمية أو تلقين الخبرة ولكن يتم ذلك شفاهياً، وكانت على حق عندما ذكرت أن الفنون الشعبية ليست فنوناً ساذجة أو قاصرة بل هي في الواقع فنون خصبة وعميقة تغني بالاحساس والمشاعر.

**شهابيك القلل:** يعد هذا الإنتاج إحدى جماليات الفخار الشعبي، ويبدو أن إنتاجه ظهر في مصر دون غيرها من البلدان الأخرى، ويحوى للمتحف الإسلامي بالقاهرة مجموعة نادرة ممتازة ومتكوعة للتصميمات؛ فمنها الكتابات والحكم والأمثال والتعبير عن الحيوان والإنسان والأسماك والرسوم الهندسية وغيرها. وقد تعرض لهذا الجانب الشعبي كثير من المؤلفين والباحثين نذكر منهم **زكى حسن**،<sup>(٨)</sup> الذى أشاد بالجانب الجمالى الإبداعى وبراعة التحليل والابتكار ودقة الصنعة والوظيفة وهدفها، علماً بأن طريقة التنفيذ مختلف عليها بين العلماء والخبراء، ويشير **زكى حسن** إلى الأستاذ **بيير أومر**<sup>(٩)</sup> الذى ألف كتاباً (مصوراً) لهذا الإنتاج يشير إلى أن بداية هذا الفن ابتدأت في الدولة الطولونية في مصر ثم امتدت حتى العصر المملوكى.

ثم يشير **زكى حسن** إلى أنه ليس من البصور تحديد بداية هذا الفرع من الفنون وظهره، ويقول: إنه لم تكن مدينة الفسطاط وحدها مركز هذا الفن ولكن كانت هناك أقاليم أخرى في مصر نتلججها أيضاً، وتحوى بعض هذه الشهابيك ذات التخريصات الدقيقة كلمات دعائية وحكماً وأمثالاً مأثورة نذكر منها: من صبر قدر - أقم تزم - من ألقى فاز - دمت سعيداً بهم - عف تعاف - وعلى البعض منها نجد توقيع الفنان نفسه مثل **عمل عابده**، ويشير **سعيد المصدر**<sup>(١٠)</sup> إلى أن هذه الشبابيك كانت تفرغ وتزين بالآلات خاصة دقيقة وتسمى تصميمات متعددة.

أراء: نرى تسجيل بعض الآراء المهمة حول للفناء والرقص والأشعار والأمثال والحكم التي يحويها الفن الشعبي عامة، والتي كانت عادة خفية - ربما لا شعورية - أمام الفخاري الشعبي يستلهم تعبيراتها وأشكالها ومضامينها من طريق غير مباشر.

يذكر **رشدي صالح**<sup>(١١)</sup>: أن الفن الشعبي هو الحصيلية الفنية من حياة الإنسان وعمله وبيئته، ومن الطبيعة؛ تلك الطبيعة الأم ملهمة الفنان الراعى، ويؤكد أن الطبيعة غنية بالقيم الجمالية كالنصب والإيقاعات والانصبامات والعلاقات وغيرها، كما يذكر المؤلف في مكان آخر<sup>(١٢)</sup> مغنايات الآلة على الفنان الشعبي فتفقد الحس والمشاعر القسطرية والتفانيات. ونحن نرى أنه لحسن الحظ أن الفخاري للشعبى لم ينف فرسية لذلك، فهو يصوغ عمله بدقة وسرعة وإحكام فهو ليس بحاجة إلى عمل قوالب لامتصاصات متعددة فهو قادر

على أن يحفظ لعمله طلالته وجمالياته الفريدة وقدرته الفائقة على التحكم في الخامة وخصائصها وتقنياتها.

ويشير **قاروق خورشيد**<sup>(١٣)</sup> إلى أن الموروث الشعبى إما أن يكون قولكراً قولياً أو قولكراً نفعياً؛ أى ما يتصل بمبادئ الحياة من أركان ومفوسات وغيرها، وهنا إشارة إلى أهمية الجانب التشكيلى فى الموروث الشعبى.

ويذكر **عبد السلام عبد الحليم عامر**<sup>(١٤)</sup> أنه كانت توجد تخصصات حرفية في أقاليم مصر لبعض الحرف، ويذكر منها قرية البلاص بقنا والقرى المجاورة وكانت تنتج هذه الأنواع والزلع من طيدات محلية تكثر في البنية وكانت تصدر لأقاليم مصر، ويذكر أن الصبى كان يتعلم أسرار المهنة وفنونها وتقاليدها ثم يتم ترفيقته من منصب إلى منصب آخر؛ فمن صبى إلى عامل ثم معلم ثم إلى مرتبة الرؤساء على أن يقدم ما يثبت كفايته لتلك المراتب، وكان المؤلف أميناً عندما أشار إلى تقرير **دوهاميل**، الذى أكد أن هذه الأقاليم المذكورة تمتاز ببيئة محلية ممتازة لمثل هذه الإنتاجات قد لا تتوافر في طينة إقليم آخر.

ويحدثنا **الزميل صفوت كمال**<sup>(١٥)</sup> عن الأغنية الشعبية وأنها ذات كتابات متعددة، ويعرض لكثير من الأغاني والمواويل، والحكم والأمثال ورمزياتها، وكلها تعد مادة لدراسى الفن الشعبى على اختلاف تخصصاتهم، ومصدراً للاستلهم والتثقيق.

ونذكر فيما يلى بعض هذه الأغنيات والحكم والأمثال التي لها صلة بالفخاري الشعبى عند صياغته لأعماله، ولم يكن تشكيله للقلعة أو الإبريق أو العروسة أو الحمال أو البائع قد شكلت عبئاً ولكنها كانت صدى لعادات وتقاليد اجتماعية متعددة من غناء ورقص وأشعار وغيرها.

ومن الأغاني نختار ما يلى: **أحمد مرسى**<sup>(١٦)</sup>

حلقناك برجالاتك

حلق ذهب في ودانناك. إذا كان المولود ذكراً وإذا كان المولود أنثى تزنت الصيغة: حلقناك برجالاتها

حلق ذهب في ودانناك. وبالصور المصاحبة يوجد إبريق بأذنين.

**حلمى عبدالرحمن**<sup>(١٧)</sup>: البحر يمشكك ليه وأنا نازله ادلع املا القتل.

وفي مرجع آخر (١٨) نرى تكملة الأغنية السابقة:

الزلة كانت على رأسي      آبلتي محبوبي الآسي  
وحط كاسه على كاسي      وأنا نازلة لدلع املا التلال.  
أغنية أخرى صعيدية (١٩) :

يا حلوه يا شايله البلاص      من فضلك دلي اسجيني  
وأنا جلي يحيك باخلاص      جد ماحبك حبيبي وجد مولوك وديلي.  
أغنية أخرى (٢٠) :

إيجي جوليله يا حله      حين توردي على الشفاف  
والصيه نازله بتروي      والجلب جوه وشايف  
شايف سلام المحبه      من جلب مجروح وخايف  
خايف لاجوله يا حله      عن التهاب العراطف  
حلفك أنت يا حله      الجلب مجروح وخايف.

**ملحوظة :** لقد شكل الفخاري الشعبي القلة بعدة تشكيلات حتى أنه أعطاهما مسميات، والقلة رمز سبوع البنت، والإبريق رمز سبوع الولد، القلة رشقة التشكيل والإبريق قوى التشكيل.  
أغنية أخرى (٢١) :

يا بنات النيل الفين تحية      والفين سلامات  
ياصباح الخير في البدرية      في أمات  
ماشيين وصفوكم مساويه      في كل الخطوات  
ماليين بلابسكم من الترة      م النيل شريات  
بلاص بيكلم الناني      ويقول حكايات.

ونذكر بعض الأمثال والحكم المرتبطة بالفخاريات وهي رموز ترتبط بعادات الشعب وأثوراته منها:

لولا الكسرة ماكانت الفاخورة.

كان في جرّة وطلع لبره.

اللي يشيل قرية مخرومة تخر على راسه.

إبريق وانقطع بزبوزه.

ما كل مرة تسلم الجرة.

نواية تسد الزير.

القلة المكسورة تعيش أكثر.

قالوا السبوع إسمه قالوا القلة مندشة.

شايل طاجن ستي ليه.

اكسر ورره قلة.

اكفي القلة على فيها تطلع البنت لامها.

كل إناء يصنع بما فيه.

وربما تكون مثال هذه الأمثال صدى لتاريخ قديم في حضارتنا الإسلامية في الفخار الشعبي عندما كان الفخاري يكتب على الإناء بعض هذه الأمثال. ونشير إلى بعض منها، كتب على قلة: إنا أنت لم تحفظ لنفسك سرها، فمسرک بين الناس يطمه الغيب، وكتب على زير فخاري موجود في أحد متاحف العراق ما يلي:

أنا حبّ للماء في رواء وشفاء للشارب الظمآن

نلت هذا عند الكرام بسبري يوم ألقيت في لظى النيران

**ملحوظة :** نسجل نصاً لابن الرومي يتساءل فيه : هل وظيفة الفخاري محصورة على عمل الجرة على المجلة دون التفكير في الماء، ثم يقول إن الصورة الظاهرة إنما عملت كي تدرك الصورة الباطنة، وهنا يجبر ابن الرومي سابقاً لمدركة «الباهاوس» الأصبانية النشأة التي نسب إليها ضرورة أن يكون الشكل الفني جمالياً ونفعياً في الوقت نفسه.

**ملحوظة :** ويشير الخيام في رباعياته : مررت بالفخازف في ضحوة، يصوغ كوب الفخر من طينة، أوسعها دعاً فقالت له هل أفقرت نفسك من رحمة !! وفي موقع آخر يقول: أمس أبصرت جارنا الفخازفا يحول الطين كيف شاء اعتساباً، ويكيل للمقدار فيه جزافاً. وكأنني سمعت بين يديه صوتاً يبكي ويدعو عليه ويك رفقاً. فأنت طين وماء لتذوقن عذابي عذاباً. والخبر في هذا الفن يعرف كل كلمة ومعناها للفني والفني في كل ما سجلته هذه الكلمات الرمزية المستمرة .



إناء شعبي «الطهي» مشكل على هيئة  
القلع الناقص له يدان، طوله ٣٤ سم  
وعرضه ٢٧ سم وارتفاعه ٩ سم، من إنتاج  
قنا .

الندوع في التشكيل الفخاري إحدى  
سمات الفنان الشعبي وتعقيد الجمالية  
والنوعية معاً مع دقة وإحكام التقنية: إنتاج  
فنان شعبي بمدينة قنا .

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم  
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية  
١٩٧٤ .



سيدة تشكل الأواني على عجلة دائرية  
صغيرة نذكرنا بالفخاري المصري القديم  
الموجودة صورته بالبيت، والصوره أخذت  
من منطقة حجاز بمدينة قنا بالمسجد .

ويرى التسحيم الواضح في الأشكال  
المنحنية والكفاءة الرائعة في صياغتها يدويًا  
دون آلة أو قراب .

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم  
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية  
١٩٧٤ .



إناء للطهي له أربع أيدٍ ممكنة للتشكيل  
بدون طلاء زجاجي وتبدو النسب الجمالية  
في الشكل والأرطية في الأيدي المتناسبة  
لهيئة الإناء والتي ساعدت على عنصر  
الاستقرار والاعتزان، منطقة قنا .

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم  
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية  
١٩٧٤ .



تعددت أشكال القلل الشعبية ومسمياتها،  
فأنتى على اليمين تسمى «مأكولة مسح»  
والتي على اليسار تسمى «بشكة»، مشككتان  
على الصلجة. إنتاج منطقة الفسطاط بمصر  
القديمة. الملاقة الجمالية موجودة بين الرقعة  
وجسم الإناء والمسامات المجزأة على سطح  
الأشكال.

مرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم  
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية  
١٩٧٤.



ثلاث قلل شعبية من اليمين قلّة تسمى  
«حسرملة»، وفي الوسط قلّة تسمى  
«شارلسون»، وإلى اليسار قلّة تسمى  
«مصلم»، شكلت على صجله الخزف:  
الفسطاط، وبها الفروع في الشكل وعلاج  
السطوح بمهارة قلقة.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم  
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية  
١٩٧٤.



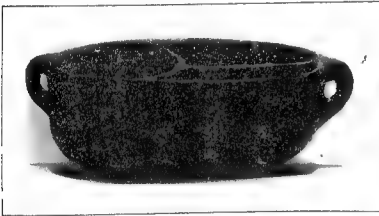
ثلاث قلل شعبية: من اليمين قلّة تسمى  
«شيشة»، وفي الوسط تسمى «بطة»، وإلى  
اليسار قلّة تسمى «بدوزة»، والأشكال تشير إلى  
جماليات البناء وتقنية بارزة واستقرار  
وانزان، منطقة الفسطاط القاهرة.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم  
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية  
١٩٧٤.



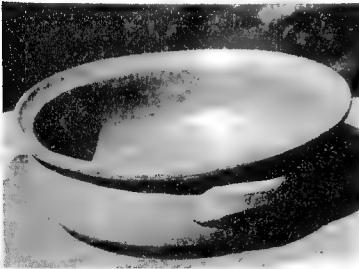
إبريق فخار يسمى «صهوز» مشكل على  
المجلة إنتاج منطقة الفيضا بمصر القديمة  
يبدو من الشكل من الفخار الجمالي في  
الأجزاء المتناسقة سواء في الجسم نفسه أو  
اليد أو في القفزة أو في البروز وكلها صيغت  
باقتدار في الأماكن المناسبة للبناء العام،  
والحزان الخطيان على الجسم مهمان  
وسروريان لمسية الاستخدام، من «قناه».

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم  
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية  
١٩٧٤.



إناء للطهي له بدن ومقسم من الداخل  
إلى ثلاثة أقسام متباينة ومفروعة وليس عليه  
ملاء زجاجي وجميع الأجزاء والسطحات  
والانسييمات تشبه إلى حد ما في واضح  
ونقائية جمالية وبداء شامل مكتمل وسيطرة  
على التشكيل، منطقة قنا بالصعيد.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم  
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية  
١٩٧٤.



طاجن للفرن بأذنين، مطلي من الداخل  
بطلاء زجاجي قطره ٢٣,٥ سم وارتفاعه  
٧ سم منطقة الفيضا بمصر القديمة.  
القاهرة، الشكل يوضح سيطرة الفخاري على  
التشكيل مع الحفاظ على الوظيفة للشكل  
وجمال التسب.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم  
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية  
١٩٧٤.





تمثال صغير للجم يمثل الفخاري أمام  
عملته اليدوية بشكل عليها بعض الإنتاجات  
الفخارية، والتمثال مصنوع من الحجر  
الجيري الملون من أوائل الأسرة السادسة في  
الدولة المصرية القديمة وقد سجل الفنان  
اسمه على التمثال «ني كاراتهور» والتمثال  
موجود في المعهد الشرقي ببيكاغو بعبير  
واضح عن شخصية شجيرة مصرية وجمع  
نميل.

المرجع: تخرّيف ومصطلحاته الفنية  
للمؤلف.



لذلك: رمز شعبي مهم في مأثوراتنا  
الشعبية فهو الطائر الوحيد الذي يكون سرته  
صائحاً في الشجر وشكله الجميل وطايقته  
المحدرة عندما يندبح في حقبات الزار وربما  
هذا يمثل شكلاً للشمعدان في تمثيل مثقن  
وجمال مصوب لكل جزء من أجزاء الشكل.

المرجع: محمد يوسف الديوب، للفنار.



شكل فخاري شعبي يمثل بائع العرقسوس حيث ركز الفنان على ضروريات  
وآليات البائع دون الاهتمام بأشياء أخرى وترك الفخاري بصمات الأيدي  
للدلالة على جسم الإناء لإكسابه تنوعاً ونقطة مساحة الجسم.

المراجع: محمد يوسف الديوب، الفخار.



شكل فخاري شعبي يمثل «السقا» يعمل عنده في تكوين وبناء راسخ وانتزاع  
واضح مع احترام قانون القامة.

المراجع: محمد يوسف الديوب، الفخار.



مبخرة من طين فاتح اللون مهروق وصبغات زخرفية من أكسيد الحديد:  
ارتفاع حوالى ١٥ سم: إنتاج شعبى «من سيوة» اليد والجسم فى ونام  
تصميمى جمالى محكم وممتاز.

ملحوظة: الأشكال مرجعها: مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.



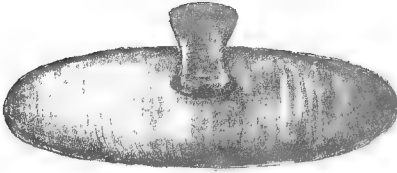
جورة من الوادى الجديد من للفخار، طليقة حمراء،  
ارتفاع حوالى ٢٧ سم، نسبة الأجزاء متوازنة.



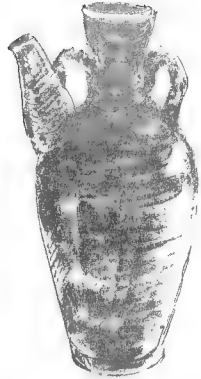
شكلان من لفخار الشعبى إنتاج «سوهاج» يستخدمان للطهى.  
وسيطرة الفنان واضحة فى التشكيل على الخامسة.



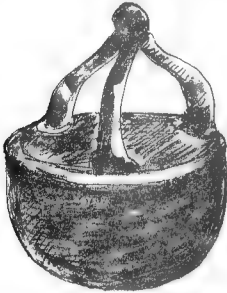
دماسة من الفخار بها خطوط مرنة ساعدت على  
تكمال البناء للشكل .



السجّاء، من الوادى الجديد ٤٥سم x ٢٥سم عرماً شكل القطع الناقص وسهولة حملها فى الفرجال ونسب  
الفرقة وانعائها يساعد على عملية الحمل.



إبريق فخارى من الشرقية ارتفاعه حوالى ٣٥سم  
روسته حوالى ٢٠سم أسود اللون، نصح للفنان فى  
موضع اليزيدى واليد.



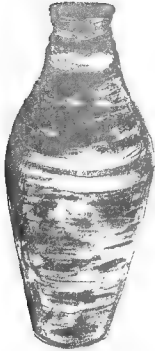
مبخرة من الوادى الحديد ارتفاع حوالى ١٣سم، شكل وظيفى وجمالى.



إناء صغير من اللوبة: طينة فاتحة اللون ربما لمبخرة، فى نسب مثله جمالية.  
ملحوظة: المرجع: مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.



إناء فخارى من الشرقية ريم، لحفظ بعض المستلزمات  
الغالية، فى استدارة وحركة وانزلاق.



إناء من سقاجا ، « طينة حمراء اللون ، الإناء به استقرار واتزان .



إناء فخارى للمهوى بغطاء من منطقة قنّاء ، الشكل والغطاء في حكمة فنية جمالية نفعية مثقفة .

مرجع : زينب محمد سالم : بحث للحصول على الدبلوم الأول للدراسات العليا ، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤ .



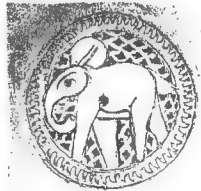
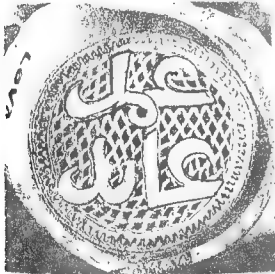
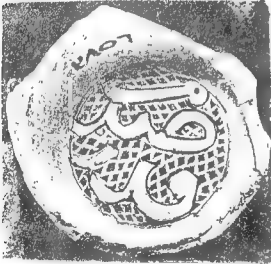
إبريق فخارى وعلى الأيدي حلقات إشارة إلى الأغنية المعروفة حفاظك برجالانك . الدقة ، والرشاقة والاتزان عناصر واضحة جلية . مرجع : للفن الشعبي للمؤلف .



عروسة رشيقة من الفخار الشجى نسج عن رقصة من الرقصات مرجع للفن الشعبي للمؤلف .



كأس فخارى ، محافظة الشرقية ، ارتفاع حوالى ٢٧ سم . مرجع : مركز الفنون الشعبية بالقاهرة .



بماذج رائعة المشكل لتماثيل العنق ويؤكد الفنان قدرته الفائقة على معرفة تامة بطلاقة التصميم والفرغ وتحويل الخط والكانات وكذلك الهندسيات ونشكيلها الزائغ دى النغم الموسيقى والإيقاع والاتسجام وعدم طغيان تصميم الأرضية أو العلفية بالمقدمة.. المرحع: بيير أولمر، كتابالج بالمتحف الإسلامى.

## الهوامش:

## مراجع البحث :

- ١- أحمد مرسى: الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.
- ٢- بيور أولمر: كتالوج شامل لمتحف الآثار العربية للفن شبايوك اللؤلؤ بالفرنسية ١٩٣٧.
- ٣- حلمى عبدالرحمن: المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية - وزارة للتربية والتعليم ١٩٩٦.
- ٤- دورا بلنجن: فن الفخار صناعة وعلمًا: ترجمة عدنان خالد وآخر - وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤.
- ٥- رشدى صالح: الفنون الشعبية - المكتبة الثقافية رقم ٣٤، ١٩٦١.
- ٦- رشدى صالح: المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية - وزارة للتربية والتعليم ١٩٩٦.
- ٧- زكى محمد حسن: فنون الإسلام: مكتبة النهضة المصرية، طبعة أولى ١٩٤٨.
- ٨- زبيب محمد سالم: الإنتاج الخزفى شائع الاستخدام فى مصر وكيف نتحقق له طابعها شخصيا مميزًا، للحصول على الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.
- ٩- سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، مكتبة النهضة المصرية، الألف كتاب رقم ٤٨٨ بدون تاريخ.
- ١٠- سعيد الصدر: مدينة الفخار، دار المعارف مصر ١٩٦٠.
- ١١- صفوت كمال: الفناء الشعبى المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٤.
- ١٢- عبدالسلام عبدالحليم عامر: طرائف الحرف فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.
- ١٣- عبدالغنى الدبوى لشار: فلسفة الفن والتربية الفنية، دار منفيش القاهرة ١٩٥٦.
- ١٤- عبدالغنى الدبوى لشار: الخزف ومصطلحاته الفنية، دار المعارف مصر ١٩٥٨.
- ١٥- عبدالغنى الدبوى لشار: الفن الشعبى، عالم الفكر، المجلد السادس - العدد الرابع.
- ١٦- فاروق خورشيد: الموروث الشعبى، دار الشروق ١٩٩٢.
- ١٧- فاطمة حمين المصرى: الشخصية المصرية من خلال دراسات بعض مظاهر الفكر لكرور المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.
- ١٨- القرآن الكريم.
- ١٩- مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.
- ٢٠- محمد يوسف الديب: الفخار، الشركة العربية للطباعة والنشر، بدون تاريخ.
- ٢١- مها محمود الدبوى لشار: لعب الأطفال الفخارية والخزفية، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ١٩٨٧.
- ١- عبدالغنى الدبوى لشار: فلسفة الفن والتربية الفنية: دار منفيش ١٩٥٦.
- ٢- عبدالغنى الدبوى لشار: فلسفة للفن والتربية الفنية: دار منفيش ١٩٥٦.
- ٣- دورا بلنجن: فن الفخار - صناعة وعلمًا: ترجمة عدنان خالد وآخر، وأخر، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية ١٩٧٤.
- ٤- القرآن الكريم.
- ٥- عبدالغنى الدبوى لشار: الخزف ومصطلحاته الفنية، دار منفيش ١٩٥٨، دار المعارف مصر، لقد عثر على مثال مصرى قديم لفخارى أمام عجلته بشكل الأروى ومصاحب للبحث.
- ٦- سعد الخادم: الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، مكتبة النهضة المصرية، الألف كتاب ٤٨٨ من غير تاريخ.
- ٧- فاطمة حمين المصرى: الشخصية المصرية من خلال دراسات بعض مظاهر الفكر لكرور المصرى، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٤.
- ٨- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، طبعة أولى ١٩٤٨.
- ٩- بيور أولمر Pierre Olmer: كتالوج شامل لمتحف الآثار العربية آنذاك، وقد غير الاسم الآن إلى المتحف الإسلامى بالقاهرة، فن شبايوك اللؤلؤ ١٩٣٧، والكتالوج باللغة الفرنسية.
- ١٠- سعيد الصدر: مدينة الفخار، دار المعارف ١٩٦٠.
- ١١- رشدى صالح: مؤتمر موجهى التربية الفنية - وزارة للتربية والتعليم ١٩٩٦.
- ١٢- رشدى صالح: الفنون الشعبية، المكتبة الثقافية ٣٤، ١٩٦١.
- ١٣- فاروق خورشيد: الموروث الشعبى، دار الشروق ١٩٩٢.
- ١٤- عبدالسلام عبدالحليم عامر: طرائف الحرف فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.
- ١٥- صفوت كمال: الفناء الشعبى المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.
- ١٦- أحمد مرسى: الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.
- ١٧- حلمى عبدالرحمن: المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية - مرجع سابق ١٩٩٦.
- ١٨- عبدالغنى لشار: الفن الشعبى، عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع.
- ١٩- عبدالغنى لشار: الفن الشعبى، عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع.
- ٢٠- عبد الغنى لشار: الفن الشعبى، عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع.
- ٢١- عبدالغنى لشار: الفن الشعبى، عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع.

# الحلى وأدوات الزينة عند نساء جنوب مصر لمقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة

## سونيا ولى الدين

تتطوى هذه الدراسة على رصد لحلى وأدوات الزينة فى منطقة الجنوب وهى بنى سويف وأسيوط وسوهاج، من خلال عرض لبعض مقتنيات متحف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة؛ ذلك المتحف الذى يضم بين جنباته تراث الأمة المصرية وشخصية شعبها العريق وهويته، وإبداع أبنائها من تشكيل ووحدات زخرفية ورموز تمثل معتقدات الجماعات الشعبية المصرية من مختلف المناطق الثقافية.

فمنذ بدء الخليقة والجمال دائماً يرتبط بالمرأة؛ لأنها تمثل النصف الآخر من البشر، النصف الذى يبعث على السرور عند النظر إليها، لذا فطبيعتها تجنح دوماً إلى التجميل والتزين.

بخلافها فزاد إقبال المرأة عليها وارتبطت المعادن الثمينة بجمال المرأة وزينتها.

ونادراً ما نجد امرأة تخلو من حلية أو زينة، وقديماً كان العرب يطلقون على المرأة التى لا تتزين بالحلى «المرأة العاطلة» أى المرأة التى لا تصنع أى نوع من الحلى؛ أى أن الحلى أصبح اسماً مرادفاً للمرأة على مر الأزمان.

ونبدأ فى هذه الدراسة ببعض المقتنيات التى تمثل نماذج من أدوات الزينة والحلى بمنطقة جنوب الوادى، ورغم انفلاق المرأة فى هذه البيئة إلا أننا نجد لها ثروة بزخارفها وكثرة رموزها وتعدد الخامات التى صيغت منها الحلى مثل الذهب

والمرأة منذ نعومة أظفارها تبحث عما يبرز جمالها وعما يجعلها فى أبهى صورة، فنجأت إلى أسداف البحر وثمار الأشجار والأحجار الثمينة وعظام الحيوان لتنظم عقوداً وأقراطاً وأساور وزايدات تنقشها بأناملها أو تصبغها بالصبغات. وبعد اكتشاف المعادن مثل البرونز وال نحاس والذهب والفضة صنعت حلى المرأة من تلك المعادن وخاصة الثمينة منها.

وتدخل الرجل ليطوع لها المعادن اللينة ويصبغها استرضاءً لها ويشكل لها من الحلى ما يبهجها ويزين وجهها وجيدها وصدرها ومعصمها وأصابعها؛ فظهرت الأقراط والعقود والأساور والحجول الذهبية والفضية ونقشت عليها ووحدات زخرفية تلتق وعقائدها وسرلثها وتعبير عما يدور



والفضة والعاج والأحجار الكريمة، وكل خامة من هذه الخامات الأبعاد الثقافية والعائدية المتوارثة على مر العصور، كما أنها الخامات التي أهدتها البيئة لجماعتها لتشكلها حسب ما تراه متوافقاً مع فكرها الديني والاجتماعي، كذلك أضفت الحضارات المتعاقبة على أبناء هذه الثقافة بعض الوحدات الزخرفية الراسخة في تصورهم ووجدانها وهو ما سننقله بالعرض والتحليل.

### أولاً: أدوات الزينة

أهم ما في هذه الأدوات المكاحل، لأن عيون المرأة هي سر جمالها وجاذبيتها وعنوان شخصيتها خاصة إذا كانت تلقى العناية الكافية، وعرفت المرأة المواد التي تستخدمها لتصنع منها مسحوق الكحل فحرقت اللبان الذكر وجمعت سناجه وعبأتها في زجاجات صغيرة أو آنية لها مردود مسحوب ناعم تمرره بين جفونها لتصبح العين كحيلة وأهدابها منتظمة، وللحامل فائدة كبيرة في شفاء ووقاية العين من الأمراض حتى أن الأم تكحل عيون طفلها الصغير بعد ولادته بعد غمس المردود في ماء البصل ومسحوق الكحل حتى تصفى على عينيها بريقاً وتضع عنه الالتهاجات التي تصادفها بعد ولادته نتيجة تعرضه للهواء الخارجي، ولقد كان الرسول عليه الصلاة والسلام يكحل بحجر الإثم الأسود وأوصانا بالاحتكاك به؛ لأنه من شأنه الحفاظ على العين من الالتهاجات التي تشوهها، وهو أيضاً يحافظ على جذور الرموش ويطلها. ومن المعروف أن الرسول عليه الصلاة والسلام كان كحيلاً أهدب، وكانت المكحلة من بين الأشياء التي وجدها في خزانته بعد وفاته إلى جانب سيفه ذي الفقار وردائه.

وتنقل الصناع في تشكيل للمكاحل لأنها تجعل سر جمال المرأة وسحر عينيها، ووضعت كل بيئة رموزها على أواني الكحل وخاصة الرموز الخاصة بانقاء شر العين العاسدة. ولستعرض بعض أشكال أواني الكحل المصنوعة من العظم.

#### ١ - مكحلة كوز ذرة

وهي من أسبوط، من خامة العظم وقد تم خراطها على شكل أسطوانة، ثم نحتها الصانع بيده. ويبلغ ارتفاعها ٧,٣ سم وقطر قاعدتها ٢ سم. ولقد نحت الأسطوانة حتى قبل نهايتها بثلاثة سنتيمترات ليشكل من الجزء البارز في القاعدة ورق نبات الذرة الذي يلف بالكوز ونحت الجزء للفنان بخطوط رأسية وأفقية بحيث شكلت مربعات ١ سم ١٠ سم بتقاطعيها لتمثل حبات الذرة المتفرصة بجوار بعضها على بدن الكوز

نفسه وعلى ارتفاع ٣ سنتيمترًا من القاعدة، شق الأسطوانة أفقياً إلى جزئين وقام بتجويف الجزء الأسفل ليكون وعاءاً للكحل المسحوق، أما الجزء العلوي فقد نحته على شكل من طويل يدخل داخل الجزء المجوف الذي بداخله الكحل ليكون مردود المكحلة، وشكل من القاعدة زهرة بست بثلاث لفرتكز عليها المكحلة.

ولقد تصورت هذه المكحلة بنسب غاية في الروعة فجعل الجزء البارز من أوراق الذرة هو الجزء الأضخم ثباتاً للشكل العام وإخراج من يبلها كوز الذرة رفيعاً رقيقاً ويحسر الجزء الأسفل لأوراق الذرة فيبدو كخفخال صغير تنفرج بعده القاعدة على شكل بثلاث وقد جمع الفنان بين الانحسار والارتفاع بين أجزائه كوز الذرة ليخلق نوعاً من التضاد في التشكيل العام الذي كان من شأنه إبراز جمال كل جزء على حدة.

وجرد الفنان ورق الذرة على شكل مظلات متتالية بدوران جسم كوز الذرة وتمثل المظلات وحدة الأجزاء التي تقبل عليها المرأة بتقليلها وعفوية؛ لأنها ترد على شيء ما بداخلها وهو الحفظ والحماية من العين العاسدة. ويحمل هذا النموذج رقم ١٠٢٣ بالمخطط شكل (١).

#### ٢ - مكحلة دبابة

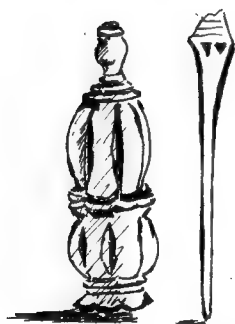
وهي مكحلة من العظم من أسبوط وقد نحتت على شكل ثلاثة أجزاء كروية متتالية متفاوتة الأحجام فالجزء الكروي السفلي يتلوه شكل كروي أكبر يفصل بينهم صفان من اللفسونات التي تمثل بثلاث زهرة والجزء العلوي الذي يشكل قمة للمكحلة يتميز بالامتدالة قليلاً.

ونلاحظ في هذا الشكل أن هناك دائماً انحساراً يتلو كل كرة حتى نصل إلى القاعدة التي ترتكز عليها المكحلة لتكبر وحدة اللفسونات مرة ثانية. أما المردود فحنت على شكل عصا رفيعة مدببة إلى حد ما وهي التي تنمى في وعاء الكحل وتثمر بين الجفون. أما الأجزاء الكروية الشكل فقد تم تشكيلها على هيئة قفوس لتكون مسدوبات غائرة وبارزة وترتكز كل وحدة هندسية كروية على وحدة نباتية هي بثلاث الزهرة.

وتكرر الشكل الكروي بأحجام مختلفة أعطى تنوعاً في الهيئة العامة للمكحلة كذلك الفنان والبارز وتفاوت الانحسار في الأجزاء للفتنة ففارة تكون ضيقة من أسفلها وتارة تكون أوسع؛ مما أعطى أيضاً تنوعاً في الشكل ولم يدس الفنان خلق نوع من الاتزان بتدرج وحدات اللفسونات في أعلى وأسفل المكحلة.



شكل (١)



مجموعة مكاجل من الطم



شكل (٢)

ويذكرنا هذا الشكل بالأعمدة الفرعونية الملحونة على رضى هذه النيلة فالأعمدة الحجرية قاعدتها على شكل بثلاث لزهرة، كما أنه أسفل إحساس الحجر على شكل العظم المحذوت من الجانبين مما يوضح تأثر الفنان بالبيئة الأثرية المحيطة به ورقمها بالمتحف ١١٢ صورة رقم (١) شكل (٢).

### ٣. مكحلة سمكة

وهي من أسبوط من خامه العظم ويبلغ ارتفاعها ٩,٣ سم وقطر قاعدتها ٢ سم، وقد تم نحتها على شكل أسطوانى مدبب من الطرفين لينفرج من أحد الطرفين ليشكل قاعدة ترتكز عليها المكحلة هي ذيل السمكة. وشقت أفقياً عند نهاية رأس السمكة مع مراعاة البعد عن تشكيل الخياشوم وتم تجويف الجزء الأسفل ليكون وعاء للحلح ونحت الجزء التالى لرأس السمكة ليشكل منه قلاويط لنقل الوعاء ثم نحت أكثر لتشكيل عصا المروود الذى يكرن لخلل الوعاء.

ويمثل هذا الشكل بئرا في كبير مع دراسة ومعرفة كبيرة لأجزاء جسم السمكة ففي قمة التشكيل أحدث الفنان حفراً غائراً أفقياً ولونه باللون الأسود مما أعطى شكلاً طبيعياً لغم السمكة وحفراً آخر على جانبي وجه السمكة على شكل دائرة بداخلها نقطة صبغها أيضاً باللون الأسود ووضع الزعانف على الجانبين وعلى ظهر السمكة مستطيل طويل مقسم إلى عدة مستطيلات صغيرة وملون أيضاً بالأسود.

والسمكة وحدة معروفة منذ بدء الخليقة ولها أبعاد ثقافية في جميع الصور والمصنعات... ويتميز هذا الشكل بالتردد في الخطوط الصغيرة وخط تحديد نهاية الرأس الذى يتميز بالاستدارة التى تردد دوران العين وفحة للغم مما أعطى تكاملاً للشكل العام نتيجة توزيع شكل الخطوط والدوائر بوعى فى كبير، والسمكة فى التراث الشعبى أبعاد ثقافية واسعة على مر الحضارات المتلاحقة التى مرت بهذه البيئة، ففي الفرعونية قديم المصريين القدماء السمكة، وصنعوا لها التماثيل الصغيرة والتماثيل: «احترم قدام المصريين السمك حتى أن النوع المسمى بالبطلى كان يعبد في مدينة إسنا وحطوا كثيراً منه» (١) ويقول زين المايدى في كتابه الصماغ الشعبى أيضاً نقلاً عن أنطون ذكرى أنه لما انتشرت النصرانية في مدينة الإسكندرية كانت اللغة اليونانية للغة الرسمية فأدى ذلك إلى انتشار تلك اللغة فكانوا يسمون السمكة «كثوث»، وهذا اللفظ استلج منه باليونانية أن حروفه فيها رمز لخمس كلمات (٢) يونانية تتركب منها جملة «يسوع المسيح ابن الله الصلص»، كما أنه يوجد في قبور روما كثير من صور

الأسماك الصغيرة المصنوعة من الخشب والعظم وكان كل مسوحى يحمل سمكة أمارة للتعريف بينهم خوفاً من الوثنيين الذين كانوا يضطهدونهم ويقتلونهم، (٣).

وفى تفسير ابن سبوين للأحلام أن دلالة السمكة هي التفاؤل بمجيء الرزق الوفير خاصة إذا كان السمك حياً. وتكتشر أيضاً السمكة في الدوبة كرمز للسلم الوفير فلا تخلو منها حجرة عروس.

### صورة رقم (١) شكل (٣).

#### ٤. مكحلة زهرية

وهي من العظم من أسبوط ويبلغ طولها ٨,٦ سم وقطر القاعدة ١,٦ سم، وقد تم خربطها على شكل أسطوانى لينفرج من الطرفين على شكل استدارة يحقته من أعلى فحة المكحلة ومن أسفل القاعدة. كما أن الفنان نحت الجزء الطوى في شكل أسطوانى مدبب من الطرفين وهي يد المروود ليرد على الجزء السفلى فخلف انزائاً للشكل، وتم تجويف الجزء الأسطوانى الأوسط ليكون وعاء للحلح.

كما أننا نرى الانحسار الشديد للأسطوانة في الجزء الأسفل والانفراج الشديد للقاعدة مما أحدث تضاداً في التشكيل أبرز كل جزء على حدة وأعطى رشاقة لجسم المكحلة. ولقد زينها الصانع بحفره على السطح مثلثات غير محددة فينت وكأنها سلسلة من الجبال لونت باللون الأسود. كذلك استخدم التضاد للونى في استخدامه للون الأسود مع لون العظم الأبيض العاجى وهو اختيار موفق؛ مما أعطى قيمة غنية علو للقطعة. ونلاحظ تأثير البيئة المحيطة على الصانع في وضعه منظر الجبال في قاعدة المكحلة فهي تملأ عليه شكلها. ورقم للقطعة المتحف ١٠٢٦.

### صورة رقم (١) شكل (٤)

#### ٥. مكحلة زهرية

وهذا شكل آخر للزهرية من أسبوط فهي أسطوانة لها قاعدة تمثل قاعدة الزهرية وهي من أدوات الزينة عدد تسام أسبوط ولونها عاجى مغطى بالنقش السوداء. وتكون للنقش في مجموعها شكل الحجاب المثلث المعروف.

والأسطوانة تضيق من أعلى للتخفف من أسفل لتحذوى مصحوق الكحل وهذا توافق تام للشكل مع الوظيفة ومن أهم عناصر نجاحها... وينحسر الجزء الثانى لينفرج عن قاعدة تساوى الجزء الطوى عند فحة المكحلة وهذا الانحسار والانفراج به تضاد تشكيلى رائع أبرز جمالها، وهذا أيضاً



شكل (٣)

رسم توضيحي لتكملة على شكل سمكة



شكل (٤)



شكل (٥)



تضاد لوني في استخدام الأبيض مع الأسود، وهذا النوع في توزيع الانفراج والانحصار والتضاد التشكيلي واللوني مجرد من المال عدد النظر إلى القطعة.

وهذا أسئلة لهذا التمرّج في للسويص؛ مما يدل على انتشار الوحدة الزخرفية في ثقافات مختلفة رغم اختلافها وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أنها ثقافة تليمت من بونقة واحدة، ورقم القطعة بالمتحف ١٠٦٠.

## مسورة (١) شكل (٥)

### ثانياً: الحلى

#### ١- زينة الرأس

تبدأ زينة الرأس من الشعر فاستخدمت المرأة الكثير من الحلى اللازمة مثل الأمشاط الصغيرة والشبكات المملوكة بالفخر والحقوس المحلى بالحرفيات المنمعة والفنصية والسلاسل والأحجية الفضية وللذهبية التي تحمل العديد من الرموز التي تعيها شر الفكر والصداق والهيم. وكذلك لتقيها شر العين الحاسدة، وتسترعى هذا بعض حلى الرأس من الأمشاط والأحجية الفضية التي استخدمتها نساء الجنوب لهذه الأغراض.

١- مشط فضة أو هو بالأصح غشاء لمشط من الفضة وهو من أسويط وهو يعتبر من الحلى الخاصة بزينة العروس ويشبك به الشعر من أحد الجانبين ومحلى بالفصوص الزرقاء الفيرزية ويبلغ طوله ١٢ سم وعرضه ٦ سم وبه عدد ١١ دلاية ستة منها كبيرة عبارة عن عملات وخمس دلايات صغيرة ليست بها نقوش، وهذه القطعة من طراز الشغشي وهي أسلاك رفيعة تشكل على هيئة وحدات نباتية قريبة من الفن الهندي وخاصة وحدة الكشمير والأسلاك الرفيعة تشكل داخل إطار عام على شكل ورقة شجر لها مركز تنطلق منه الأسلاك وفي هذا المركز فص فيروزي.

وقد قسم الصائغ الشعبي مساحة المشط إلى ثلاثة أجزاء بينها فاصل عرضي كل جزء منها يضم ثلاث وحدات نباتية. وهي وحدات تطورها وحدات أخرى عددها سبع؛ ثلاث منها على كل جانب تكوّنهم وحدة أممية على شكل قلب طوحت فيه الأسلاك المعدنية ليأخذ طراز الشغشي ويظهر الست وحدات العليا على الجانبين حبات مثبنة في أعلاها فهبت وكأنها تاج. ويتخلل من جسم المشط دلايات وهي عبارة عن عملات معدنية قديمة مزخرفة بتاريخ (١٨٧٥) والمعللة لها وجهان أحدهما عليه صورة للمخدوي عباس حلمي بزيه العسكري

والطريروش وتحسب بصورته هالة من اللفظ، مما أعطى الصورة هيئة وحفر الاسم باللغة الفرنسية Abbas Helmy حول الرأس، أما الوجه الآخر للعملة ف عليه كلمة وحيا للمخدوي Vive Lekiedive ١٨٢٥ ويحيط باسم المخدوي باقة من الزهور التي تشبه اللوتس وهي قريبة أيضاً في شكلها من الباقات اليونانية التي تحيط برؤوس الملوك ويصنع من هذا الشكل ثورات للسلالات القديمة لتجوه لبعض لبوع حلهم القديمة واستبدالها بالحدثة فاستخدمها الصائغ في عمل الحلى وهو شكل ثرى بوحداته الزخرفية التي تجمع بين الوحدات الأممية والنباتية والكتابية ونادرة العملات الموجودة فيها. ورقمه بالمتحف ٢٢٢ صورة (٢) شكل (٦).

#### ٢- الأحجية

ومن حلى الرأس أيضاً الأحجية التي تشبك في الطرحة أو مندبل الرأس بمشبك، وعادة ما تحمل هذه الأحجية آيات قرآنية أو لفظ الجلالة أو كلمة ماشاء الله أو وحدات زخرفية لها أبعاد ثقافية ودينية قديمة. وتنتهي دائماً بجلاجل تحدث أصواتاً عند استدامها ببعضها وهذه الأصوات أيضاً لها بعد ثقافي سنكاريه بالعرض.

#### هجاب دندش

وهو هجاب من طراز الشغشي من بني سريف وهو من حلى النساء ويعلق على جانبي الرأس للوقاية من الحسد ووظيفته لفت النظرة الحاسدة عن جمال الوجه وهو من معدن الفضة، ويتميز بالوحدات النباتية والهندسية. أما النباتية فهي عبارة عن ورق شجر وأفرع مقوية والهندسية عبارة عن محينات امتحان بها الصائغ لتثبيت الوحدات النباتية كالحام ولأخذت في نفس الوقت أشكالاً نباتية مجردة وهي مرصومة بشكل انسيابي مما أضفى شكلاً للنبات كأن به ميلاً، والهجاب مستطيل للشكل طوله ٢,٥٥ سم، وارتفاعه الكلى من المشبك حتى نهاية الدلايات ٩ سم.

ويقول زين العابدين في كتابه الصماغ الشجي في مصر عن يدري أن أصل تسمية شغشي Net Work أنها يدور أنها تشف عن الشيء ويرجع هذا الطراز إلى مصر الفرعونية في عصر الدولة الحديثة وكذلك إلى العصر القبطي كما وجد في القرن السادس الميلادي في سورية قرط مشغول بنفس الطريقة. (٤) وتتجمع كل هذه الأسلاك الرفيعة داخل إطار سميك وجداره مزين ببروزات على شكل نقط بارزة ويبدل من قاعدته سبع زرات تتدلى من سبعة مراود تحمل حرفات على شكل قلب ما عدا الوسطى فهي مستديرة وصغيرة الحجم.

أما الجزء العلوى الذى يشكل العلاقة فهو يبدأ من الجانبين حيث يوجد مدوران من المعدن السميكة مثل الجدار وهى تشبه التلاووط ويركب فيها حلقات مثالية حتى القمة وهى عبارة عن أربع حلقات مفردة يربط بينها أقراص مصمتة عددها أربعة أيضاً حتى تصل إلى القمة لتجد قرصاً فضياً مصمتاً ملحوماً فى ظهره حلقة يعملها مشبك ليوصله للحجاب فى الطرحة .

وهذا الحجاب يصنع بعناصر جمالية من ناحية السب ومن ناحية الوحدات الزخرفية فجعل الفنان من المشبك والحلقة التى تليه مع الخط الأوسط لآخارف الشفتى والعرقية المستديرة الصغيرة محوراً رأسياً وزع على جانبيه بالمعامل الوحدات الزخرفية على الجانبين، وأحدث تماثلاً أيضاً فى توزيع الحرفيات فحلات على كل جانب على شكل قلوب والوسطى مستديرة .

ونلاحظ العدد ٧ فى جدد الدلايات، وللمرقم ٧ بعد ثقافى ودينى بعيد فالسموات سبع والأرض سبع والأيام سبعة .. واليوم السابع هو اليوم الذى أسوى فيه الرب على العرش بعد خلق السموات والأرض فهو رقم مرتبط فى الوجدان الشعبى بالكون وبخاصة الخلق وقدرة الله العظيم . والرقم الفردى عامة رقم محبوب شعبياً لأنه يدهو إلى الفردية والوحدانية .

ويحمل هذا الحجاب رقم ١٠٨ . شكل (٦) صورة (٣) .

#### حجاب دندش

هو حجاب من بنى سوفى تضمه النساء كحلية وطلمس أوشاً ضد العين على أحد جانبيه الرأس وهو من معدن الفضة والفصوص الزرقاء ولكنها مفقودة نظراً لقدم هذا الحجاب خاصة وأنه مستعمل .

وهو حجاب مستطيل طوله ٣,٤م وعرضه ٢,٤م ويبلغ ارتفاعه من العلاقة حتى نهاية الجلابج ٨م، وقد استخدمت فيه طريقة للشل بالأشلاك الرفيعة الملفوفة فى هيئة دوائر متراصة بجوار بعضها بحيث تملأ فراغ المساحة المستطيلة وعدد الدوائر ٦×٤ بحيث يبلغ عدد الدوائر به ٢٤ دائرة صغيرة فى ٤ صفوف يتوسطهم عرضياً ثلاثة فصوص مطبقة بين الدوائر داخل بيوت صغيرة ويتدلى من قاعدته خمسة جلابج تتدلى من حلقات مثبتة فى القاعدة بالألغام . أما العلاقة فهى عبارة عن أربع حلقات على كل جانب تخمسها حلقة التعلق التى يركب فيها المشبك .

وتظهر براعة الصانع فى هذه القطعة التى تحتاج إلى

صبر ومهارة وإتقان فى لف وتجميع الأشلاك فى دوائر صغيرة يبلغ قطر الواحدة منها ٤م وظيفة هذا الحجاب تكمن فى الدندشة التى يوجد عليها الحجاب وفى صوت الصلصال الذى تحدثه الجلابج للفت النظر عن الوجه علامة على اللون الأزرق الذى يخطف البصر . واللون الأزرق لون معروف بسيادته على ألوان لطيف وأقواها ظهوراً عن باقى الألوان لهذا فاللون الأزرق لون يخطف البصر ويشتت نظرة العاصد . ويحمل هذا الحجاب رقم ١٠٨ صورة (٤) شكل (٨) .

#### حجاب دندش

حجاب من أسويط من حلى النساء للرأس وهو مثقل الشكل من طراز الشفتى ويتكون من إطار سميكة حروفه ليست حادة ولكن بها استدارة يتجمع داخل هذا الإطار سلوك رفيعة وهو يقوم على نسبة التثقيب أى أنه مقسم بنسبة الثلث إلى الثلثين، أما الجزء العلوى فهو من أشلاك رفيعة تنطلق من القمة إلى قاعدة هى بداية الجزء السفلى للشكل .

وفى الجزء الثانى السفلى تنطلق الأشلاك من مركزين لتتقابل عند جدار دائرى الشكل . وبملاء الجزء الفارغ عند حافى للقاعدة أشلاك ملفوفة لملء المساحة .

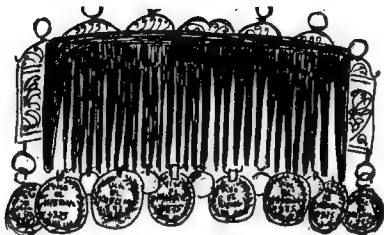
ويتمتع من الشكل (أ) وهو صدر الحجاب وجود ثلاثة فصوص تشكل فى مجموعها مثلاً يردد الشكل العام للحلية مما أضفى عليها تزاناً وتوافقاً فى الشكل العام . وبه أيضاً ترد لمركز الدائرتين وعدد بداية الجزء الثانى ثلاث دلايات جلابج تشكل ثلث الجلابج السفلى أيضاً . حيث إن عددها ٩ . ونلاحظ هنا أن الصانع استخدم تقسيمة التثقيب فى العدد والمساحة مع عدد أشلاك المثلث بحيث خلق تناسباً وتوافقاً للشكل مما أعطى راحة للعين .

والعدد ثلاثة له بعد مسيحى مهم هو الثالث المقدس كذلك فالعدد ٩ يشكل عدد عناصر الدنيا التسعة وكثرة الجلابج تسمى سبيلاً محبياً للمرأة يعبر عن أنوثتها، كما أن من شأنه إبعاد الشياطين والأرواح الخبيثة لأنها تزججها . ورقم النموذج بالمتحف ٣٠٤ صورة (٤) شكل (٩) .

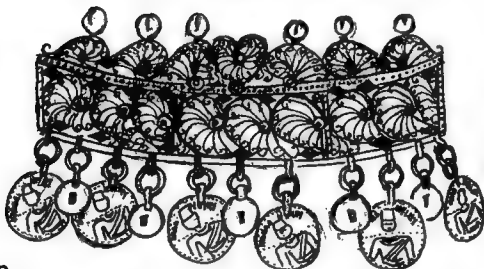
#### زينة الوجه

##### الأقراط

بما أن الوجه هو الجزء الظاهر فى المرأة الشرقية عامة وسكان الجنوب؛ لذا عمدت المرأة إلى زينهته بأشكال وأنواع متعددة من الأقراط لتزيد من أنوثتها وبهاء وجهها مثل الأقراط بأنواعها الدلاية والمشبك .



ظهر المشط وظهور حلية المشط



رسم تفصيلي لمشط من الفضة



تفصيلات لبعض الوحدات الزخرفية في المشط

## ٣٠ - حلق مخروطية

أما الجعلان فكان عبارة عن دويبة كالخفصاء تكثر في المولائع الندية وكان الكهنة يستخدمونه في تطهير المرضى بعد نزع ألتجحة<sup>(٥)</sup> ورأسه ووضع في الزيت المقل بعد إضافة دهن دافى وماء إليه ويقدم للمريض قيشفى من الحمى؛ لذا فالجعلان كان ولعباً للحياة وقاهرًا للأمراض ويذل هذا القريط على تأثر الفنان بالبيلة التي يعبى بداخلها.. صورة (٦) شكل (١١).

## ٣١ - حلق زهرة

وهو من العظم من أسبوط الزينة الوجه للصا وبليس في شحمة الأذن عن طريق كليبس صفيح لونه أبيض عاجى والعلق عبارة عن وحدة نباتية تمثل الزهرة، والزهرة لها خمس بتلات وهو عبارة عن ثلاثة أدوار من البتلات وكل دور خمس بتلات تصنيق في كل دور حتى تصل إلى نواة الزهرة والنواة أربع بتلات صفيرة - والبتلات كلها حروفها مسننة وقطر الزهرة يبلغ ٢,٣ سم وتم عملها بالصفر. وهذا التردد مع تنوع المساحة في حجم البتلات أضمنى مرجحاً على الشكل العام للحلية وهي تعبر عن إنسان هذه البيلة المحب للحياة ورقيم هذا المكنى ١٠٢٥ شكل (١٢) صورة (٦).

## ٣٢ زينة الرقبة والصدر

وتتمثل زينة الرقبة والصدر في الكردانات والسلاسل والدلائيات وتضمن وحدات الزخرفة الشعبية العديد منها وأغلبها له أبعاد ثقافية اعتقادية خاصة الأحجية والجمال.

## ٣٣ دبوس زهرة

وهو من حلى النساء في أسبوط وهو يشبه على الكتف أو في الصدر على اللوب للزينة لونه عاجى.

وهو عبارة عن وحدة نباتية مثل عباد الشمس ويحملها فرع مائل يخرج منه ورقنا شجر من الجانبين وله دبوس مشبك لشبكي في القرب. ويمكن أن نجد مثلاً له في منطقة الدوبة وهي ثقافة مجاورة لها تقريباً. ويتم تشكيل العظم بسنن خاصة به نظراً لسهولة تشكيله وهي زهرة تنتشر في الجلوب ويستخلص منها زيت الطعام لمالفاته الغذائية. ولقد استخدم الصانع محاور متعامدة مثل تمامد ورق الشجر على الأخرى ويخرج من زاوية التعامد الوحدة النباتية الرئيسية وهي الزهرة؛ فشككت بذلك ورقنا الشجر إطار زاوية تحيط بالزهرة مما أبرز جمالها وشد النظر إليها. صورة (٦) شكل (١٣).

## ٣٤ كردان هلالى

من سواهج وهي حلية سوروة ومعروفة منذ

وهو زينة الوجه للمرأة من بلى سوف وهو من الذهب القشرة وبليس في شحمة الأذن عن طريق تمرير مشبك الملق في ثقب شحمة الأذن. ويعبر من ضمن شبكة العروس ويتميز هذا القريط بعدة وحدات زخرفية مثل الهلال والمسننات، وعلى جسم الحلق خطوط تشبه أشعة الشمس التي تعدد سعة المسننات وينتشر هذا الطراز في وجه قبلى وبحرى والقاهرة والجزيرة؛ طوله ٥ سم وقطره ٣,٥ سم.

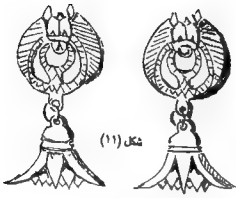
وهذا الطراز من الأقراط له قوالب خاصة صبب فيها ووحدة الهلال وحدة منتشرة في الوحدات للزخرفية الشعبية لأبعاده الثقافية التاريخية والدينية القديمة؛ فالهلال وجه من أوجه القمر الذى كان معبوداً في الديانات القمرية القديمة حتى أنها تكذب في بعض الثقافات مثل الدوبة كوحدة لشفاء النساء من بعض الآلام لارتباط الدورة القمرية بالدورة الشهرية للمرأة. وهو طلمس ضد العين خاصة إذا كان من الفضة. لشابه لون الفضة مع ضوء القمر. وهو معتقد راسخ في الوجدان الشعبى عامة، ورقيم بالمتمف ١٠٠ صورة رقم (٥) شكل (١٠).

## ٣٥ قريط زهرة اللوتس بدلاية جعلان

هو أيضاً من حلى النساء لزينة الوجه في أسبوط وبليس في شحمة الأذن عن طريق كليبس لونه أبيض عاجى وهو يتكون من جزئين يتصلان بحلقة معدنية خفيفة - الجزء العلوى منها على شكل وحدة نباتية هي زهرة اللوتس أما الجزء السفلى فعبارة عن وحدة هندسية عبارة عن دائرة غير مكتملة تنوسطها وحدة حيوانية هي الجعلان ويبلغ طوله ٦,٤ سم وعرضه ٢,٦ سم. وخامة العظم مادة يسهل تشكيلها باليد عن طريق سنن الحفر وتبدو شكل زهرة اللوتس وكأنها نحتت من الحجر مما أعطى قيمة فنية عليا. والدائرة المحيطة بالجعلان مزينة بحفر على شكل خطوط مائلة أعطت الاستدارة للشكل.

ويلاحظ في وحدات هذا القريط أثر البيلة الأثرية على الصانع فهناك في الجلوب الآثار والرموز الفرعونية تملأ السمع والبصر وتتغلغل داخل إنسان هذه البيلة وزهرة اللوتس كانت تزدان بها تيجان الأعمدة في مصر القديمة. وكان يعتقد قديماً أن زهرة اللوتس هي الزهرة التي خرج منها إله الشمس، كما أنها ارتبطت أيضاً بأساطير نشأة الخلق؛ لذا فقد زرعها المصريون القدماء في حدائقهم وقدموها لضيوفهم.





شكل (١١)

شكل ترميمي لقرب من العظم



شكل (٨)

رسم ترميمي لاجاب

رأس طراز شفتي



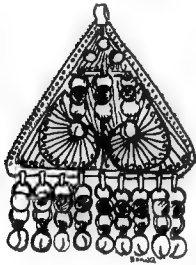
شكل (٧)

رسم ترميمي لاجاب رأس طراز شفتي



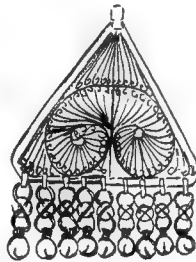
شكل (١٢)

رسم ترميمي لعلق زهرة من العظم

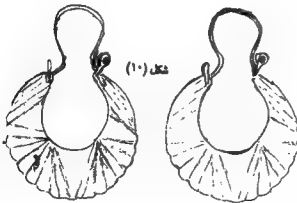


شكل (٩)

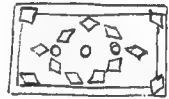
رسم ترميمي لاجاب رأس طراز شفتي



شكل (١٠)



رسم ترميمي لعلق شكل مغرطة



شكل (١٣)

شكل ترميمي لاجاب زهرة من العظم



قمته إلى أسفل فأصبح حجاباً مستدراً، كذلك يلاحظ العدد الفردي للنصوص.

كذلك نلاحظ أن أساس الزهرة محور صليبي، وهي وحدة قبطية نراها تزين بعض جدران الكنائس القديمة، وكذلك وجدت هذه الزهرة على الأبواب في الكنائس القديمة والأديرة وهي من وحدات الحديد المشغول Fer Forge وهذا الشكل على برموزة المتولدة من عصور مختلفة القبطي والإسلامي، وذلك لأن الوحدة الزخرفية حرة لا ترتبط بجس ولا دين ولكنها تعبر عن موروثات قديمة راسخة في وجدان الجماعة الشعبية. وتعمل هذه الحلية رقم ٩٩٤ بالمتحف صورة (٧) شكل (١٤).

### دلالات الأحجية

للأحجية والمعالم بعد ثقافي واسع المدى وكذلك لها أبعاد تضرب جذورها في أعماق التاريخ.

فطما نشأ الإنسان بين أحضان الطبيعة أخافه بعض مظاهرها وهذاته بوصفها، فتعامل مع هذه الظاهرة بمحذر شديد ولجأ إلى الاحتماء إلى التعاويذ والأحجية انتقاءً لشراً ودرءاً للعين الحاسدة. ولقد ارتبطت في ذهنه التشكيلات بأنواع الخوف والمرض فوضع لنفسه رموزاً صنعها حسب ما يراه مناسباً لأنواع الخوف والمرض. فأصبحت تلك الرموز ناموساً لحياته، ومن ثم نشأت الأديان الأولى التي قامت على الطقوس ثم المعابد التي خرجت منها فنون الأداء الحركي وفنون المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية التي تركت لنا وحداث زخرفية لاحصر لها على مر الزمان.

وخاف من المرض فاستخدم بعض الأحجار التي اعتقد أن لها قوة خاصة في الشفاء وخاف من الأرواح الخبيثة فلجأ إلى أشكال ترمز إلى آلهة التي يمجها ليعملها ويحتس بها وعندما ظهرت الكتابة لجأ إلى كتابة التعاويذ أو الآيات أو لفظ الجلالة لتكون ملاصقة لجسمه لتحميه مما يخيفه. والأحجية التي سحرض لها في هذا البحث تعمل بعضاً من المقدسات القديمة التي ظلت راسخة حتى يومنا هذا في تصور الجماعة الشعبية.

### الحجاب الهلالي الصليبي

هو عبارة عن وحدة هلال يتدلى منه صليب من أسبوط وهي دلالة للصدر تطلقاً للنساء في سلسلة من الفضة حول الرقبة للتدلى على الصدر فتكون قريبة من القلب فتصفي عليه سكوناً وإطمئناناً حتى أن بعض الأحجية في ثقافات أخرى تسمى «حجاب جلاب» أو حجاب قلب مثل للفرقية والحجاب للسيدات المسيحيات ويحمل شكل الصليب وهذا

القدم في المجتمعات الزراعية المصرية، تضعه النساء حول الرقبة ليتدلى الهلال على الصدر وهو يقدم كشبكة للمروى وهو من الذهب النقشرة ومحلى بفضصوص زرقاء فيروزية، والأهلة تتدلى من شريط جروجران أسفر دكن Ochre . ويحمل هذا الكرزان العديد من الوحدات الزخرفية منها نباتية مثل الزهور والفروع، والهندسية مثل الهلال والخاترة وأنصاف الأسطوانات والكتابية موجودة على الصلوات التي تزين الأهلة مثل «شرب في قسطنطينية ١٢٢٣»، السلطان محمود خان ابن السلطان محمد خان، وتنتشر هذه الحلية عامة في الوجهين القبلي والبحري والقاهرة والجيزة. والعلاقة التي من القماش الأسفر السميك مثبت عليها ١٨ قطعة تشبه الأسطوانات وتسمى «قرن صليبي»، ولها حواف مطبطة ملفوفة للتدبب بالخياطة على القماش، وفي نهاية كل قطعة حلقة يتدلى منها عملة من النحاس الأسفر المطلى بالذهب وهي ترمز للمصر العثماني والشريط مثلث من ملتصقه ومقرب على شكل (٧) ومثبت على اللثة وحدة زهرة يتدلى منها عملتان وفي منتصفهما حلقة تعمل وحدات الأهلة (٢).

وهما هلالان الأعلى أكبر من الأسفل والكبير للبعد بين طرفيه ٩,٥ سم يتدلى منه تسع عملات ينصههم حلقة أخرى تعمل الهلال الأسفر والبعد بين طرفيه ٦ سم ويتدلى منه أربع عملات تنصههم حلقة أيضاً تعمل وحدة زهرة. والأزهر الأخيرة أساسها محوران متعامدان وبين كل ضلعين من أضلاع المتعامد بكتان للزهرة بحيث تشكل في مجموعها زهرة بلماني بثلاث مركزهم فـس أزرق، ويتدلى من هذه الزهرة ثلاث عملات السفلى منهم كبيرة وتسمى العملات غولازي وهي تعمل الطابع العثماني واسم السلطان محمود خان ابن السلطان محمد خان عام ١٢٢٣ - ونجد توقيع السلطان محمد خان للخامس. وفي الثالبي هو حفيده - على كسوة مقام سيدنا إبراهيم عليه السلام عام ١٣٢٧، وإن دل هذا على شيء إنما يدل على حرص الفنان الشعبي على استمرارية المصور الذهبية الأولى للبخذ والترف وإضفاء قيمة تاريخية للحلية رغم أنها من النحاس المطلى بالذهب، ولكنه استعاض عن ذلك بالقيمة الفنية، كذلك نجد الأهلة من طراز الشغشي فشك الأسلاك الرفيعة على شكل وحدات فروع نباتية وجعل لها إطاراً هلالياً يحيط به ملفات متتالية بارزة. ولم ينس إضافة الخرز الأزرق المافظ من الحصد فوزعه على جسم الأهلة فيوجد منها خمسة على الهلال الكبير وثلاثة على الهلال الصغير وواحدة في الزهرة بحيث شكلت في مجموعها مثلاً

سلسلہ موسیقی نگرانی ہلال من الذهب المشرق



شكل (١٤)

رسم توضیحي

وحدات الكرياس الهلال

شكلها الخاص - ويضع من ذلك انتقال الصناع من مكان لآخر - مثل صائفي سيوة الموجودين بالاسكندرية أو صائفي الدرية الموجودين بالقاهرة ولكهم انتقلوا بعتقداتهم الخاصة طلباً للرزق وهو كذلك دليل على وحدة الفكر الجمعي في أغلب المناطق الثقافية بالرغم من وجود اختلافات ثقافية بينه وبين مجتمع الصعيد وأما سيوة ويدو الشرقية والقاهرة رقمه بالتحف ١٠٧ . شكل (١٦) صورة (٨) .

### حجاب شبح باط

**حجاب من أسبوط** من حلى النساء وأحياناً يوضع للأطفال للحفاظ من الحسد وهو يحيط تحت الإبط الأسير بواسطة خيط من لقطن للسجدول أو الحرير . وهو عبارة عن علبتين على شكل مثلث يتدلى من كل منها ٩ جلاجل ويصل بين العلبتين حجاب خيارة يتدلى منه ٩ سلاسل طول كل منها ٤ سم تحمل في نهايتها جلبة وطول الأسطوانة ٧,٧ سم والطية المثلثة قاعدتها ٩,٩ سم وارتفاعها ٣,٩ وطول الجلبة فيها ١,٨ سم والأسطوانة والعلبتان مفرغتان من الداخل لإدخال تعاويذ من الآيات القرآنية التي من شأنها حفظ لابسها من الحسد وهذا الحجاب يعتبر من الحمايل وهو كل ما يحمل لهذا الغرض .

ويضمن هذا الشكل العديد من الرموز والوحدات الزخرفية النباتية مثل الفروع والزهور والوحدات الهندسية مثل المثلث والأسطوانة والدوائر والخطوط والوحدات الكتابية وهو لفظ الجلالة «الله» . والحجاب من معدن الفضة واستخدمت في زخارف الطبعة المثلثة وحدات نباتية على أحد وجهيها تمثلها الزهرة وعبارة عن نواة وخمس بذلات مجردة في شكل دوائر يحيط بها فروع من نبات الشعير المقدس لدى قدماء المصريين لأن إيزيس خبزت منه خبزاً وقدمته إلى أوزيريس ويحيط بالنبات وحدات مستديرة كأنها شموس وهو رمز للإله رع ثم صف آخر من الدوائر الأصغر التي تصل إلى حد التقطيع ويتكرر الشكل في الوجه الآخر ولكن يتوسط للزخارف لفظ الجلالة «الله» وفي وضع لفظ الله أو الوحدة الكتابية إيمان بقوة الكلمة وقدرتها على العطف من المكاره (٧) .

أما الأسطوانة فقد زينت بطريقة التمشير على المعدن وقد أشار لين إلى هذا الشكل بعينه مع اختلاف بعض التفاصيل ويحمل هذا المثلثي رقم ٣٠٩ بالمتحف شكل (١٧) صورة (٩) .

الشكل قائم على محاور رأسية وأفقية لها التوازن من نوع خاص أضفته الجلاجل المعلقة على طرفي الهلال ثم طرفي الصليب الأفقي ثم في آخر الطرف الرأسي للصليب بحيث شكل في مجموعه مثلثاً متساوي الساقين قاعدته إلى أعلى وقمته إلى الجلبة المفردة في طرف الصليب ونرى للزخارف الموجودة في الشكل (١) على الهلال تمثل نجوماً يحيط بها جدار للهلال الذي يزيده صف من المثلثات المتتالية المترددة بطول الجدار الخارجي .

أما في الشكل (ب) للهلال فيضع أنه كان دلالة مستديرة عليها كلمة بسم الله ، بسم الله الرحمن الرحيم ولكن الصناع قام بقصها على شكل هلال وقام بتكريب صليب في وسط الهلال، ومن الواضح أنه كان حجاباً قديماً صاغه الصناع من جديد ويحول الشكل إلى التماثل؛ حيث جعل من العلاقة والمور الرأسي للصليب مع الجلبة السفلى محوراً رأسياً وزع على جانبيه بالتماثل باقي الجلاجل والشكل العام متوازن ومتكامل فنياً . ويلاحظ أن عدد الجلاجل خمسة وهو رقم يستخدم عند الحسد؛ لأنه يمثل عدد أصابع الكف الممدودة في وجه الحامد والهلال وحدة قديمة موروثة عن العبادات القمرية القديمة خاصة وأن الهلال من معدن الفضة لون ضوء السعود القديم ، أما الصليب فهو رمز للمسيح وهو رمز للدبرك والتميز لدى المسيحيين . والمثلثي رقمه بالمتحف ١٠١٣ شكل (١٥) .

### حجاب زجاج أخضر

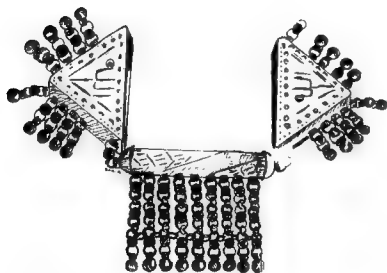
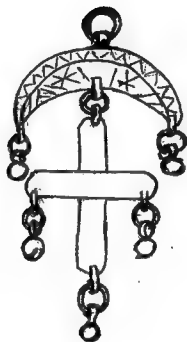
وهو حجاب من الزجاج الأخضر الشفاف من بني سويف من حلى النساء ويستخدم لزينة الصدر ويعلق في سلسلة حول الرقبة وهو يسمى حجاب دم ومن شأنه إيقاف الذئيف وهي خاصية معروفة عن الحقيق الأحمر .

والحجاب على شكل قلب قام للصانع بتفصيله وتثبيته داخل تليبية من الفضة المدموغة في الظهر هذه التليبية لها نفس الشكل ونحت على الزجاج - بقلم حجر - هلالاً بداخله نجمة سداسية والنجمة عبارة عن محيطات صغيرة تتقابل كلها في نقطة واحدة لتشكل في النهاية شكل نجمة سداسية .

ونحت الزجاج الأخضر ورقة مفضضة عليها زخارف على شكل فستونات بداخل كل فستونة نجمة صغيرة ويتدلى من الحجاب خمسة جلاجل معلقة في وحدات مزعجة بالتماثل على الجزء السفلي للحجاب في شكل حلقين يربط بينهما قرص قسبي صغير يحمل جلبة عبارة عن نصفين كرة ملحومين طوله ٧ سم وأقصى عرض له ٣ سم ويوجد شبيه له في الشرقية والقاهرة وسيوة ولكن أضفت عليه كل ثقافة منهم



شكل (١٦)

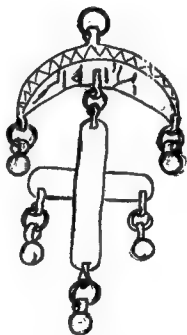


ال

٧

....

شكل (١٧)



شكل (١٥)

## حلى المعصم

الأجزاء الفائرة باللون الأسود. ويبلغ طول الجعلان ٢,٢ سم وعرضه ١,٨ سم.

ووحدة الجعلان في الجلوب على وجه الخصوص وحدة تتخلل في إنسان هذه البهجة، لأنه يمايشها على الجدران والأعمدة ولها بعدها الثقافي من العصور الفرعونية القديمة، إذ كان الجعلان يستخدم كرقاية من أنواع السحر والمرض لأن المرض كان يعتقد قديماً أنه بسبب الأرواح ضد جميع الأمور الخبيثة التي تلم بالإنسان فكانت هذه الوصفة: جعلان كبير يقطع رأسه وأجنحته ويغلى ويوضع في الزيت ويخرج ثم يطبخ رأسه وأجنحته وتوضع في دهن أقمى وتلى ويسقى المريض من هذا المزيج. ومازالت تستخدم حالياً هذه الوصفة للشفاء من البراسير، فإنه يأخذ خضاض سوداء ويقلها في الزيت ثم يذرع أغلفة الأهلحة والرأس ويرطبها في الزيت على نار خفيفة. فالوصفة هي بعينها فيما عدا أن الزيت العادي استبدل هنا بدهن الأقمى، (٨).

وفي بعض المراتع الأخرى، فأحضر له الخدم خلفاء كبيرة فصل رأسها وجناحها ووضعها في زيت مغلى ثم أنصاف إليها دهناً دافئاً وماء ودعا الصبي لتناولها، (٩) ومن هنا نرى أنه كان حيواناً مقدساً لأنه يقهر الأمراض ويشفى المرضى خاصة. وأنه كان يعتقد أنه أيضاً صورة من صور الإله رع لأنه يعيش أساساً في الأسكن الرطبة ويخرج مع ظهور الشمس (١٠) ورقمه بالمتحف ١٠٢١ صورة (١١) شكل (١٩).

### [سورة ذهب قشرة

تعد شبكة لحروس أسبوط وهي من الحماص السطلى بالذهب أو ذهب قشرة وهي لزينة المعصم بيضاوية الشكل يبلغ قطرها ٣,٤ سم، ٢,٤ سم وعرضها ١,٩ سم وبها وحدات هندسية على شكل معينات وخطوط ودوائر وكور. وهي عبارة عن صفين من الخطوط المتعانة نصفها صف من المعينات المتعانة يفصل بينها دوائر وفي داخل كل معين بروز مستدير على شكل حبة كروية الشكل في مركز المعين. ونصف الحلقة البيضاوية بالعرض قفلان من القلاووظ على كل جانب والقفلان عبارة عن ٣ أنابيب صغيرة على شكل قلاووظ يجمعهم في صف واحد عمود يتخللهم جميعاً ليقفل الأسورة.

وفي الجزء الأعلى للأسورة حلقة بيضاوية الشكل تشبه اللوزة لها بروزان مزين بالحفر في شكل خطوط مائلة. وتطوّر وحدة نباتية على شكل زهرة هي قفل الأسورة.

واعتادت المرأة تزيين يديها بالحللى فزينت معصمها بأساور نظمتها قديماً من اللزهر واللمار، ثم أصبحت تشكل من المعادن اللينة كالذهب والفضة، كذلك صنعت الحللى من العظم والماج المسحوت والمزخرف بوحداث متوارفة أو مستطمة من البنية المسطحة.

كذلك فإن اليد هي رمز الارتباط بين الزوجين فغالباً ما تكون الشبكة أسورة وخاتماً من الذهب في الطبقات المتوسطة ومن الماس في الطبقات العليا ومن الفضة عند البدو ولكمهم أصبحوا حالياً يطبقون الذهب بدلاً من الفضة، وهناك أيضاً أنواع من الأساور والخواتم تستخدم في أغراض عقائدية مثل أساور الزار وخواتم الزار التي من شأنها استرضاء الأسياد حتى لا يؤذون مرتدبيها، كذلك هناك أنواع من أساور للحلاس تضعها المرأة حول المعصم طلباً للشفاء من الروماتيزم. وستعرض بعضاً من حللى زينة اليد كالمعصم والأصابع في أسبوط.

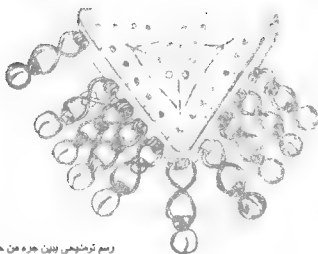
## ١ - غويشة دبابية

وهي غويشة من العظم من أسبوط تلبسها النساء في المعصم لزينة اليد، وهي تتكون من وحدات هندسية كروية وأنصاف كروية ولتقطع المشكلة يربط بينها أسنك يمر بين التقريب ليأخذ شكل اليد وفويها قام الصانع بتقطيع النظم على شكل أنصاف كرة تشبه فصوص البرتقال على أسطمة لأنها جميماً مقاس موحده. وقام بتق كل جزء من أعلى ومن أسفل كما هو مبين بالشكل. ويصل بينها حبيبات كروية من المعظم أيضاً مثقوبة من مركزها وتم تجميع الفصوص بصفتين من الأسنك الداعم الرفع ويبلغ طول الفص ٢,٩ سم وسكة ٤ سم ويبلغ قطر الغويشة ٥ سم وصلاتها محترق وتأتي تسمية الغويشة دبابية من شكل الفص حيث يشبه الدبابية.

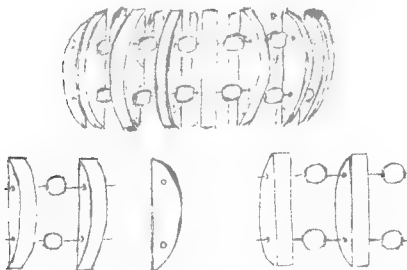
ونلمس في هذا التشكيل ثقافية وعقوبة للحس الفني حيث قام التشكيل العام على الكرويات وأنصاف الكرة والحبيبات الصغيرة، مما أعطى للشكل انسجاماً وتوافقاً في التشكيل العام شكل (١٨) صورة (١٠).

## ٢ - غويشة جعلان

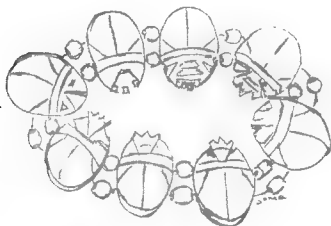
من أسبوط لزينة المعصم للنساء وتتكون من شمانى قطع من الجعلان وهي وحدة حيوانية، ويفصل بين كل وحدتين حبتان كرويتان بعضها به أسطالة ولقد حدد الصانع تفاصيل الجعلان بالحفر على السطح بأقلام حفر خاصة بالعظم ولون



رسم توضیحي یدين جره من حجاب شمع ياد



شكل (١٨)



رسم توضیحي یدين مكنونات غويشة من المصم على شكل جدار

شكل (١٩)

## (٢١) صورة (١٢).

### القوائم

من حلى زينة الديد وهو يوضع في أصابع الديد، وهناك أنواع من القوائم تضمنها النساء في أصابع الديد منها للزينة فقط ولأخرى وراهما معتقد خاص بالشفاء من الأمراض أو من الوقاية من العدس.

ونستعرض نموذجاً لخاتم من أسبوط خاص بالزار يسمى خاتم سليمان وهو خاتم يتميز بالضخامة من حيث الشكل وهو عبارة عن حلقة سمكية من الفضة أسطوانية طويها بروز من نفس المعدن كأنه فص يحيط به دائرة مسننة وإطار من الأسلاك المبرومة الزرقية. وسطح الفص أملس ومسطو قطره الداخلي ١,٥ سم والخارجي ٢,٧ سم وقطر الفص ١,٦ سم «والخاتم فيبدو أنها كانت تدخل في جميع العصور ضمن الحلى المصرية، ويمكن إثبات استعمالها منذ أقدم العصور كما عثر عليها في بعض مقابر الدولة الوسطى ومنذ الأسرة الثامنة عشر اختفت الحلقة البسيطة أو المزخرفة التي استعملت منذ العصور الأولى وحلت محلها القوائم ذات الأقدام بشكلها المعروف لدينا الآن وهو الشكل الذي يتألف من مربع أو بيمشوى وتكون غالباً من المعدن ويخضعها المطءام من الذهب والفضة ويخشف على مكان الختم منها اسم ولقب صاحبها أو شكل كتابات أو رسوم للترفيه والفن الحسن» (١٣) كذلك اتخذت الرسائل خاتماً؛ إذ إنه «كان يختم في يمينه بخاتم فنية نقشه «محمد رسول الله، وربما تختم في يساره» (١٤) بالخاتم الذي نحن بصدده يقال إنه مخوم من أعلى أي مخق على الهمز تحكم فيه. ويعتقد أنه للقمم الذي يلقى على الهمز وعادة ما يطلق بخاتم حديد؛ لذا فالحديد له أثر في الصف من الأرواح الشريرة لذا سمي بخاتم سليمان لقدرته على تسخير الجان والخاتم رقمه ٢٩٧ والمتحف شكل (٢٢).

### وحلى القدم

خلال لزيئة القدم من معدن الفضة. كان يعتبر من شبكة العروس حتى عدة سنين مضت. وهو على شكل بيمشوى غير مكتمل وتتخذ من عدد ١٢ حلقة والجلجل على شكل قطعة معدنية تصلى كروية مصمعة وقطر الخلخال من الداخل ٧,٢ سم، وله حافتان كرويتان مشطوفتان تشبهان تكبير الحاس وله بروز قبل العانة كأنه حلقة تحيط بمقدمة البروز لتحده. وقد عمد الصائغ إلى تطويع عمود أسطوانى من الفضة وثبته على شكل بيمشوى غير مكتمل بحيث يمكن إدخال رسغ القدم فيه بسهولة، ويتنشر على جسم الخلخال ١٢ حلقة تحمل كل منها قطعة معدنية مصمعة على شكل نصف

يلاحظ في هذا النموذج تردد الوحدة البيضاوية في الشكل العام وحلية الأسرة، كذلك تتفق هذه الوحدات مع المعينات المستعرضة التي تصنف الأسرة؛ فهي ناعمة مسحوبة عرضياً توحي بالشكل البيضاوى أيضاً. مما أعطى انسجاماً للشكل العام. كذلك هناك تنوع في الشكل الدائرى قبضها تارة مبسطة وأخرى بارزة؛ مما أقرى الوحدة للدائرية بالشكل. كذلك أخذت الوحدة المعينة المسحوبة باسطالة وبداخلها الحبة لزيادة شكل العين، مما كان له بعد اعتقادي خفى في تصور الصانع فهذه العين تحمل في طياتها حرزاً من العين الحاسدة، خاصة أنها من معدن الذهب الذي كان يعتقد في قوته السحرية لأنه مستمد من أشعة الشمس الذهبية التي ترمز للإله رع وتعمل هذه القطعة رقم ٩٩٧ شكل (٢٠).

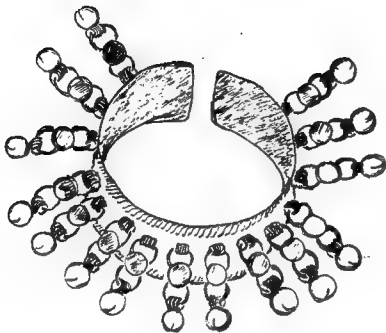
### إسورة للزار شمشللو

إسورة تلبس في معصم اليد للزار. وهي من الحلى التي تطلها شيجة الزار من المرأة المريضة (المسومة) (١١) وهي عبارة عن أسورة فضية بيمشوية الشكل غير مكتملة حتى يمكن إدخال معصم اليد فيها من الجلب المفتوح. ينتشر على جدارها الخارجي ١٥ دلاية تنتهي بجلجلة وحواف محيطة بها عليها زخارف على حرف هـ، وفيها بقوم الصائغ. وهو يكون متخصصاً في حلى الزار من أساور وخواتم وأحجية فضية. بطرق شريط طويل من معدن الفضة ويثلى طرفيها للخارج على شكل مثلث منقوش بنص زخارف الجدار.

وثبت على طول جدارها بالاحام مداور تشبه للقلاووظ يتدلى منها حلقتان يصل بينهما قرص مستدير له نفس المحيط وينتهي بجلجلة عبارة عن نصف كرة ملحومين. وللجلجل في المعتقد الشعبي بعد ثقافى مهم، إذ يعتقد أن صوت احتكاك الجلجل من شأنه طرد الأرواح الشريرة. والجلجل وحدة منشورة في أغلب اللقاقات الشعبية بالنسبة للإنسان والحيوان.

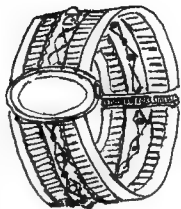
وقد ورد في كتاب على زين العابدين «وقد كان الجاهليون يطبقون الحلى والجلجل على اللدخ يعطون ذلك لاعفادهم أنه يفيق بذلك فلا ينام ولو نام لسرى السم في جسمه فمات» (١٢). ولجسد الجلجل موجودة بكثرة في أحجية بدو الشرقية؛ مما يؤكد ذلك البعد الثقافي عند العرب حيث تذكر قبائل الصحراء الشرقية وسيلان من بطون قريش من الجزيرة العربية التي لا تسزل يعيش بعضها هناك، كذلك نجدما بكثرة فى حلى نساء سيرة. ورقم هذا المقتلى ٣٠٧ شكل





شكل شقائق من حلي حروسة الزار

شكل (٧١)



شكل (٧٠)

أسورة من الذهب.



شكل (٧٣)

خلخال من الفضة به شقائق



شكل (٧٢)

رسوم ترميزية لقاتم سليمان.

كرة مبطنة من الحافة الداخلية. والشكل يتميز بالرشاقة في نمبه والدلايات المصنعة أصناف رقة وأثونة إلى اللخلخال رغم ثقل وزنه. ويلاحظ تردد لوحدة اللخلخال بالحقنتين الصغيرتين اللتين تحيطان بالبروز المشطوف، مما أحدث تكاملاً واتزاناً للشكل العام.

كما أن هذا الشطف في الطرفين أخطأ قيمة فنية عليها لأنها تشبه تكسور أو شطف الماس والأجوار للكرمة كذلك مما يحقق القيمة للتكامل الشكل مع الوظيفة؛ فهذا الشطف الناعم وظرفه للمحافظة على القدم من التدرج وتسهيل إدخالها في اللخلخال. واللخلخال حلية قديمة ذكرت في وصف حلي نساء الدولة المصرية القديمة، وكذلك اللخلخال لتزين اللربغين،<sup>١</sup> رسي الرجاين، كانت دائمة الاستعمال لدى سحبات مصر القديمة كما هي في الوقت الحاضر لدى الفلاحات<sup>(١٥)</sup> كما أنها كانت مستخدمة في العصر الجاهلي والإسلامي وقال عبدالله بن جبير: فأنا والله رأيت النساء يشتدن على الجبل قد بدت خلاخيلهن وسوقهن.. وهذا في غزوة أهد لأن النساء كانت ترافق أزواجهن وقت الحرب لأنها كانت تستغرق شهراً

وكذلك ليقمن برعاية جنود المسلمين<sup>(١٦)</sup> ويقول إدوارد لين: ويوشر لشعياً إلى زين اللخلخال وقال الرب من أجل أن بدت صهبون وشامخن ويشين معدودات الأعناق وشامزات يعوين وخاطرات في مشبين ويخششن بأرجلهن<sup>(١٧)</sup> وهكذا نرى أن حلية اللخلخال حلية متوارثة منذ أقدم العصور وهي متشابهة إلى حد كبير في مختلف الحضارات المتعاقبة على مصر وعلى الجلوب خاصة. ورقم للمودج ٣٢٦ بالمتحف شكل (٢٣) صورة (١٣)...

من خلال هذا العرض لحلي نساء للجلوب نلمس الذراء الفني الذي تتميز به هذه المنطقة من وحدات زخرفية استمدتها من الطبيعة والبيئة التي تحيط بها إذ توارثت رموزها عبر التاريخ الذي بدأ كيانها وشكل تصوراتها فخرى بعضها كأنه موروث من السلف؛ وهذا إن دل على شيء إنما يدل على التواصل الثقافي في هذه المنطقة؛ ذلك التواصل الذي نلمسه في تجدد الوحدات الزخرفية والرموز على حلي نساءها. شكل (٢٣) صورة (١٣).

## المراجع والمصادر:

١. دائرة المعارف الإسلامية، المجلد الثالث، كتاب للشعب، القاهرة.
٢. علي زين العابدين: المصاحح الشحي في مصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
٣. البستاني، دائرة معارف، العهد العثماني، مطبعة المعارف، بيروت ١٨٨٤.
٤. ليلسون كسرى: الأدب والدين عند قدماء المصريين، مكتبها بمصر ١٩٢٣.
٥. محمد جبريل: أغراضات سيد القرية، روايات الهلال عدد ٥٤٦، ٩٤/٦.
٦. إبراهيم حلي: كسرة الكعبة للشرقة، مؤسسة أخبار اليوم، عدد ٣٢٠.
٧. وليم إدوارد لين: المصريون المحدثون، ترجمة عدلي ظافر نور.
٨. مصر والمملكة المصرية القديمة، أدولف أرماني، ترجمة د. عبدالمعظم أبو بكر. أ. بكتبة الآثار جامعة قاري، محرم كمال أمين المتحف المصري.
٩. سناء الرشدي، كلية أدب، قاء، قسم آثار.
١٠. بسيرة مصطفي، رئيس قسم الموسيقى، مركز دراسات الفنون الشعبية.
١١. تاريخ الإسلام، الجزء الأول، الحمد الرابع و الخمس.
١٢. متحف مركز دراسات الفنون الشعبية.

## الهوامش:

- ١- علي زين العابدين: الصاغ الشعبي في مصر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٤، ص ٢٠٠.
- ٢- البستاني: دائرة المعارف، المجلد الثامن، مطبعة المطارف، بيروت، ١٨٨٤، ص ٣١٧.
- ٣- أنطون نكري: الأدب والدين عند قدماء المصريين، مكتبة مصر، ١٩٢٣، ص ١٣٦.
- ٤- أرجع إلى زين العابدين: الصاغ الشعبي في مصر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٢٣٤.
- ٥- محمد جبريل: اعترافات سيد القصرية، روايات الهلال، عدد ٥٤٦، ٩٤/٦.
- ٦- إبراهيم حلمي: كسرة للكعبة المشرفة، مؤسسة أخبار اليوم، عدد ٣٢٠.
- ٧- وإيم إدوارد لين: المصريون المحدثون، ترجمة عدلي طاهر نور.
- ٨- مصر والعياة المصرية القديمة: أدولف إرمان، هرمان رانكل، ترجمة د. عبدالمعزم أبو بكر أ. بكلية الآداب جامعة فاروق، معزم كمال أمين المتحف المصري، ص ٣٩٧.
- ٩- محمد جبريل: اعترافات سيد القصرية، روايات الهلال، ١٩٩٤، عدد ٥٤٦.
- ١٠- سناء الرشيدى، كلية أدب قنا، قسم آثار، ص ٤٧.
- ١١- يسرى مصطفى، رئيس قسم المرسى، مركز دراسات الفنون الشعبية.
- ١٢- علي زين العابدين: الصاغ الشعبي، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٣٤.
- ١٣- مصر والعياة المصرية فى المصور القديمة: أدولف إرمان - هرمان وكنل ترجمة ومراجعة: الدكتور عبدالمعزم أبو بكر، معزم كمال، ص ٢٢٨، د. ت.
- ١٤- تاريخ الإسلام، الجزء الأول، العدد الرابع، ص ٢٠٤.
- ١٥- مصر والعياة المصرية فى المصور القديمة: أدولف إرمان - هرمان رانكل، ترجمة د. عبدالمعزم أبو بكر ومعزم كمال، د. ت، ص ٢٣٧.
- ١٦- تاريخ الإسلام، الجزء الأول، العدد الخامس، ص ٣١٦.
- ١٧- وإيم إدوارد لين - المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ترجمة عدلي طاهر نور، ١٩٧٥، ص ٤٨٥.



# التاريخ الشفاهي لقرى بريس والقصر بالصحراء الغربية

د. شوقي عبد القوى حبيب

يمدُّ التاريخ الشفاهي مصدرًا من المصادر المهمة التي يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار؛ فهي توضح وضع المجتمع ، وكيف يرى أصحاب ذلك المجتمع أنفسهم، والصورة التي يرسمونها لأنفسهم أو يضعون أنفسهم داخل إطارها.

فلم تعد التحويلات والمدونات التاريخية والوثائق والأثار هي المصادر المحترمة الوحيدة في عيون المؤرخين إنما صارت القراءة الشعبية للتاريخ؛ أي رؤية الشعوب لتاريخها وتفسيرها له من أهم مصادر المؤرخين. فليس من المصقول أن ندعى بأننا نفهم مجتمعًا ما، دون أن نعرف كيف يرى أبناء هذا المجتمع أنفسهم في مرآة الزمان وما تفسرهم لأحداث تاريخهم<sup>(١)</sup>.

ويؤيد يان فانسينا هذا الرأي ؛ حيث يرى أن المفهوم القديم قد تغير من النظر إلى التاريخ على أنه حواريات وأنه تاريخ أصحاب السلطان ، وأصبح هناك التاريخ الاجتماعي، واتجه البحث التاريخي إلى محاولة إيجاد فلسفة عامة تحكم التطور التاريخي للإنسان، ومن ثم أصبح لا غنى للمؤرخ الحديث عن نتائج العلوم الإنسانية الأخرى. وعلى ذلك أصبح الفولكلور من أهم الوثائق التي يعتمد عليها المؤرخ الحديث في دراسته للمجتمعات الإنسانية<sup>(٢)</sup>.

والصورة التي يرسمونها لأنفسهم أو يضعون أنفسهم داخل إطارها.

ونستطيع القول بأن التاريخ الشفاهي يسد كثيرًا من الثغرات التاريخية التي سكنت عنها المصادر، كما أنه يعطينا تاريخًا للجماعات أو القرى التي لم تتناولها المصادر التاريخية أساسًا، أو أن ماورد بشأنها كان طفيفًا.

فالتاريخ الشفاهي لمجتمع ما يحمل في أعطافه مادة فولكلورية خصبة، كما أنه في أحيان كثيرة يفسر ويحل كثيرًا من الظواهر، بل ويرجع كثيرًا منها إلى أصولها. فالتاريخ الشفاهي هو نبض الشعب وعيده المتبقطة على حركته. ويوضح لنا ذلك التاريخ وضع الجماعة من الجماعات الأخرى. وكيف يرى أصحاب تلك الجماعة أنفسهم

لذلك يعتبر التاريخ الشفاهي وعاءً للمادة الفولكلورية؛ لأنه يحمل نبض الشعب وأماله وعاداته ومعتقداته، إنه بل ويسر لنا في أحيان كثيرة سبب وجود ظاهرة أو عادة في منطقة وعدم وجودها في منطقة مجاورة. لا يقلل من جديته كما سبق القول اختلاطه بخيال الراوي .

فذلك المادة مع إخضاعها للبحث والتدقيق التاريخي، ووضعتها في سياق بيئتها الاجتماعية والتاريخية والجغرافية، يمكن أن تصد بعض الفراغ التاريخي، وتفسر بعض الظواهر الاجتماعية التي سكنت عنها المصادر، أو بمعنى آخر تكسو العظام لحمًا، فهي التي تعطينا صورة حية للماضي أو تجعل الماضي حيًا يبدس أمامنا.

ويبقى دور المؤرخ، وهو دور مهم؛ حيث يجب أن يكون عادلاً وموضوعاً بالعياد تجاه ما يروي له، فلا تتحكم عواطفه أو مشاعره في إبراز ما يوافق مع هواه، ومع هذا لا يكون ذلك مانعاً له من التدقيق والتحصيل وتحويل تلك المرويات.

ويجب ألا يغيب عن البال أن عملية قس أو حكي التاريخ تمثل إعادة للحياة لأفكار ومشاعر وتراث السامعين. فالتاريخ الشفاهي له نبض ودفء، وليس بعيد عن حلقات المصاميرين حول روعة السر وتلاعب الرواة بمشاعرهم، رغم أنها أحداث معنى عليها مئات السنين وسعت عشرات المرات، فضلاً عن أن أغلب هذه الأحداث من خيال الراوي وإبداعاته. ولكن لها سحرًا يبق في القلوب ويلعب بالفكر.

ويلاحظ أن عملية التأريخ عمومًا بعد أن كانت تمثل سابقاً ناحية للتاريخ السياسي إلا أنها في العقود الأخيرة اكتسبت أبعاداً جديدة واتجاهات متجانية<sup>(٣)</sup>. وفي المقابل نجد أن المرويات الشفاهية الخاصة بتاريخ المنطقة أو القبيلة أو العائلة تمثل دائماً ناحية للتأريخ العرقي بمعنييه الاجتماعي والمكاني بالإضافة إلى الصراعات ومرويات المصاهرة والنسب.

وجدير بالملاحظة أن رولة التاريخ الشفاهي والمؤرخين. خاصة في فترة سابقة - أغفلوا دور الإنسان ومشاعره ومعتقداته، غور مدركين أن هذا الإنسان بما يحمله من أفكار وتقاليد وقيم هو المنصر الفاعل في حركة المجتمع، وأهم كلاماً - وخاصة الشفاهي - بدور الملوك ورؤساء القبائل والأبطال.

ويجب أن نشير إلى أن هناك طبقة راسخة من العادات والأفكار ونمطاً ثابتاً من القيم - تتحكم وتوجه مسار التاريخي للأحداث، وإن كانت هذه الطبقة غير مرئية، ولكن على

وينبغي أن التاريخ الشفاهي لا يحل بالترتيب الزماني، للأحداث أو تسلسلها، قراءة التاريخ الشفاهي لم يحلوا بالتحديد الزماني، فهذا التاريخ يحكي عن أخبار جرى رأى الناس أنها مهمة دونما اهتمام بمعنى حدث ذلك.

ورغم ما في الرواية للشفاهية من تضارب في التواريخ والأحداث والأشخاص تبقى محملة بإحساس للراوي وتفاعله مع هذا التاريخ، ليس الراوي فحسب ولكن أيضاً الجماعة التي يمثلها أو يندارها الراوي. ويلاحظ أن تفاعل الجماعة مع تاريخها الشفاهي أقوى أثرًا، وأنها - أي الجماعة - أكثر تصديقًا له وتجاربًا معه عن التاريخ المكتوب، إن كان ذلك الجماعة تاريخ مكتوب. وتجد الإشارة إلى أن تضارب للتواريخ والأحداث لا يذهب أن يقل من قيمة الرواية التاريخية، ويستطيع الباحث أن يكتسب حدثًا أو أحداثًا يذكرها الراوي ويعين تاريخها من خلال مقابلتها مع التاريخ المكتوب، وبهذا يستطيع أن يحدد الوقائع التي يذكرها الراوي زمنيًا إلى حد كبير.

كما يمكن القول بصورة أخرى إن التاريخ الشفاهي لمنطقة من المناطق يعتبر مدخلًا مهمًا لدراسة أو لمعرفة رؤية أهل المنطقة لتاريخهم وتصورتهم عن آبائهم وأجدادهم. ويطينا أيضًا صورة واضحة عن العلاقات بين العائلات والأسر ومدى تطور هذه العلاقات وأوقات الحياء، وأوقات الصلح، وكيف كان يتم ذلك كله. فهذه هي حركة التاريخ بالنسبة لذلك المجتمعات.

والتاريخ الشفاهي لمجتمع ما يتسم في أحداث كثيرة منه بالنسبة وفي أحداث أخرى بالخيال، ولكن السمة الغالبة عليه هي عدم تذكر الراوي لتواريخ الأحداث. فلتضارب عنده هذه الدواير. وربما يتذكر حدثًا قريبًا على أنه حدث من مئات السنين، وربما يعتمد الراوي إلى ذلك عن قصد؛ لإعطاء ما يرويه أصالة وقيمة.

ويلاحظ على راوي التاريخ الشفاهي، أحيانًا، ولعله بدويّة أو حكاية بطولات أجداده وكيفية وصولهم إلى المنطقة ودفاعهم عن قريتهم إذا كان هناك اعتداء خارجي عليها، وذكره لنفسيلات كثيرة تبين تلك البطولة واهتمامه بسرد تلك البطولات (التاريخ السياسي للقرية) اهتمامًا يفوق سرده للأحداث الأخرى. ورغم الاهتمام بالتاريخ السياسي للقرية إلا أن هذا التاريخ السياسي يوضح، ويفسر في أحيان كثيرة جوانب مختلفة من الملوك الاجتماعي والعادات والمعتقدات.

للمؤرخ إدراكها بعيداً عن الإدراكات العقلانية. وبالإضافة إلى ذلك، فعلى المؤرخ أن يكون واعياً ومدركاً للمضمون بحيث لا يقع في شباك الشكل أو حبال التعبير.

وقبل أن نعايش تاريخ كل من قريتي باريس ولقصر مع رورة هذا التاريخ نعرض لتبذية عن كل قرية تبين عدد أهلها واقتصاديات القرية وموقعها الجغرافي. . إلخ.

تقع باريس في الصحراء الغربية، وهي إحدى الواحات القديمة في الخارجة وتبعد عن مدينة الخارجة حوالي تسعين كيلومتراً إلى الجنوب، وتبعد عن حدود السودان بحوالي ثلاثمائة وخمسون كيلومتراً، وهي على خط عرض ولحد تقريباً مع مدينة إنغو بمحافظة أسوان.

والزراعة في باريس تعتمد على عيون الماء، وتعتبر الزراعة النشاط الاقتصادي الرئيسي للسكان الذي يبلغ عددهم حوالي خمسة آلاف نسمة، وتبلغ المساحة المزروعة حوالي ألف وسعمائة فدان تقريباً، وأهم المحاصيل الزراعية البلب والزيتون والبرسيم والقمح. ويتبع باريس بعض القرى والعزب الصغيرة كالمسك القبلي والمسك البحري ودوق، وحدير بالذكر أن طريق درب الأربعين القادم من السودان إلى مصر عبر الصحراء الغربية يمر بهذه الواحة.

أما القصر فهي إحدى واحات الداخلة بالصحراء الغربية وتقع تقريباً على خط يقع جنوب الأقصر بحوالي عشرين كيلومتراً. وتتمتع للزراعة على عيون الماء، حيث يزرع حوالي ألف وسعمائة فدان، والزراعة ليست النشاط الاقتصادي الوحيد، وإن كانت أهم الأنشطة. فهناك أنشطة أخرى كاللجارة وبعض الحرف كصناعة الفخار والخوص والمنادة واللجارة.

ويبلغ عدد سكان القصر حوالي خمسة آلاف نسمة تقريباً ويتبع القصر بعض العزب أيضاً مثل بريانية والجيزة وغيرهما. ويربط القصر بواحة جفوب بابييا طريق أو درب غير مهده يمر عبر الغرافرة. وكانت القصر أولى القرى التي استقبلت القبائل الإسلامية بالواحات عام ٥٠ هجرية، وقد ازدهرت في العصر الأيوبي وكانت العاصمة للواحات<sup>(١)</sup>.

وللندع الآن رواية باريس الحاج عبد السلام أحمد عبدالرحمن بقص علينا قصتها: سميت باريس بهذا الاسم لأنه كان هناك قائد فارسي اسمه بارس جاء ليضع البلاد، وقد سميت الخارجة بهذا الاسم لأنها خرجت عليه، وسميت للداخلة بهذا الاسم لأنها دخلت في دية، وبعد ذلك جاء إلى هنا حيث مات فأطلق اسمه على المنطقة وحرفت فيما بعد إلى باريس، وكانت قرية صغيرة حيث كان بها أربعة بيوت فقط.

وكان يعد إلى تلك المنطقة في أول للعام، وفي منتصف العام في مواعيد محددة معروفة: - الجماعة الشرقية<sup>(٢)</sup>، ويصنعهم تشتمل على العدى والبقول والجرا، فخار وزيار وغير ذلك، والجماعة للسودانيون<sup>(٣)</sup> ويصنعهم تشتمل على العبيد والجمال والطواجن والسهم. والجماعة الغربية<sup>(٤)</sup>، ويصنعهم الخيل والجمال، ويصنع الجميع بجوار عين ماء تسمى عين تهارا وكانوا يملكون فيها ولذلك سميت السمك<sup>(٥)</sup> حيث يتاجر الجميع.

وقد جاء مع الشرقيين - وهذه العناية حكها لى سى أم أبويا - واحد اسمه سرحان وقدر سرحان هذا عدم المودة، وكان رجلاً قوياً وفارساً وأقام في المسك حيث أنجب ولدين، عيسى ومصصور، ولا أعرف إذا كان قد تزوج من هذا أم أحضر امرأته معه. وكبر الولدان واشغلا بالتجارة وكثر مالهما.

وكانت توجد عائلة الحصبينية التي جاءت عقب (بعد) الرومان وأقامت في باريس أيضاً وكان عددهم حوالي ثلاثين نفرًا وكان لديهم جامع يصلون فيه.

وجاء من الشرق أيضاً رجل اسمه على، وكان يعرف القراءة والكتابة ففتح لأولاد الحصبينية كتاباً ليعلم أبناءهم. وإلى الآن توجد في البلاد عائلة كبيرة هي عائلة الخطابية، حيث اكتسب جددهم على لقب الخطيب لقيامه بالخطبة في الجامع. وأصبح هذا اسم العائلة. وفي مقابل تعليمهم وخطبته في الجامع وصلاته في الجلالة أعطى الحصبينية لطي حصاة في عين ماء. وكان على هذا رجلاً ذا حيلة فكان يتعامل مع الحصبينية كأنه عبد لهم ويأخذ كل طلباتهم وذلك حتى يستطيع أن يعيش بينهم، حيث كان بمفرده فليست له عائلة يرتكز عليها.

ومع بداية الصيف كان الحصبينية في باريس يقيمون أفراحهم حيث يشترك الجميع بالغداء والرقص رجالاً ونساءً. وكان يحضر تلك الأفراح من المسك - وهي ليست بعيدة<sup>(٦)</sup> عن باريس - عيسى ومصصور أبناء سرحان راكبين خيولهم لابسين السرججر، ويعمل من الحرير السبلى. وتقصيلة السرججر أنه يكون قصير من الأمام أى فوق القدم بشبرين ومن الخلف يكون طويلاً ويجسر على الأرض بطول حوالي ثلاثة أذرع، وأكمام السرججر تكون واسعة جداً حوالي ذراع ونصف.

وعندما يحضر عيسى ومصصور مرتدين هذا الزي يبدوان كالأمراء في الوقت الذي يبدو فيه الآخرون أمسحاب الفرح

بملايسهم للعادية كالفلاحين، فيكونان محمد أنظار البندة (الفتيات) والحريم. وأدى هذا إلى إثارة الأهل (آباء البنات والولد أخو البنات) فظلموا من عيسى ومنصور أن يحضروا مذابحين ولا يعاكسا الفتيات ولا غلا يأتيها.

ورغم هذا التحذير إلا أن الآخرين لم يرتدعوا واستمروا في الحضور ومعاكسة الفتيات، ففتشوا الرجال، وقرروا قطع أكمال الجرجارين الخاصين بعيسى ومنصور وكذلك ذيلهما عند حضورهما. لأن هذا يعتبر أكبر عيب، وعيب يصل إلى حد الذل عند العرب، وهم أساساً من العرب، وهذا سيؤدي إلى عدم حضورهما إلى البلد مرة أخرى.

ويدبر الحصانية الأمر على أن يحضرهما في زقاق ضيق ويقوموا بتفقيذ ما تم الاتفاق عليه. وفعلاً عندما حضرا في اليوم التالي نفخوا ما افترقوا عليه وقلعوا الأكمال وذيل الجرجارين وعمة كل منهما وتركوهما.

عاد الأخوان إلى العكس ولم يخيروا أباهما سرحان بما حدث، وفي الصباح نادى عليهما فلم يرد أحد فذهب إليهما فوجدهما يبيكان وأخبرا أباهما بما حدث فثار وسب الحصانية. وأخذ يفكر ويدبر الأمر للانتقام من الحصانية ولأن عددهم كبير فلا بد من التدبير.

واستقر الرأي على أن ينفذ الانتقام يوم الجمعة في وقت الصلاة حيث يذهب الأب سرحان ومعه ولده عيسى ومنصور، وكان للجامع بابان فطلب الأب أن ينف كل ابن على باب ومعه سيفه ويدخل هو إلى الجامع ويضربهم بسيفه ومن يحاول الفرار والخروج من أحد الأبواب يقتله الابن الواقع على الباب. وتمت الخطة بنجاح وقتلوا ثلاثين رجلاً من الحصانية، وتركوا الخطيب، وهو على الذي سبق ذكره لأنه لم يكن بينهم وبينه عنوة.

لم يلج من الحصانية سوى ثلاثة رجال صالح ومزارع وآخر لم يحضروا الصلاة لأنهم كانوا يروون أراضيهم - عندهم المية - في بشودة وعين جديدة.

وظهر على الخطيب في ذلك الوقت ولدهي أنه سيقوم بتربية اليتامى مقابل أن يقسم ملك الحصانية. وأوهم الأرامل كلاً على حدة بأنه سينزجها كما قيل وكتب العقود بقسمة العيون ووقعت الأرامل على العقود. ولم يوقع رجل على أي عقد حيث لم يعد هناك رجال. وهكذا دخل عليهم بالحيلة فكما سبق - وقتلت لك أنه رجل حلي - وبهذه الطريقة أمكنه نصف ملك الحصانية.

ووصل إلى البلد في ذلك الوقت عيلة أبو غنام قبل إنهم من الغنאים<sup>(١٠)</sup>، عيلة أبو غنام. ومع الفتية، وجاءت عيلة ناس أبو أحمد ومعهم الخلافة ويرجع نسبها إلى عيسى. وكذلك المقابيل وكانت توجد عائلة على في البلد ومعهم أساس البلد، وقد ذابت هذه العائلة في العائلات الأخرى ولم يعد لها أصل لذكر.

أنجب منصور أربعة رجال تزوجوا من بنات الحصانية وورثوا ملك الحصانية، وكانوا أربع عائلات هم المواصل، والمناصرة، ومهدى، والشرافوة.

ولم يتزوج أحد من أولاد عيسى من الحصانية. كانت مساكن أولاد عيسى على عين الدار وأولاد منصور على عين الفخشي.

أما عائلة للشرابجة فقد جاءت من المغرب من منطقة اسمها الجبل الأخضر. وكان يوجد في نفس الوقت رجل من الطاعنة<sup>(١١)</sup> يتخفل بالتجارة وعنده بنات تزوج بواحدة منهن جد الشرابجة وأنجب داود وهمام الذي تزوج إحدى بنات الحصانية أو العسيلة.

وأيضاً وصل إلى البلد من مكة رجل يسمى عبد الفتاح الفخشي وسمى الفخشي لأنه هو الذي أشار بفتح الكتاب بعد أن أغلقه على الخطيب بعد استيلائه على أملاك الحصانية.

هذه الأحداث حدثت منذ فترة طويلة على حد قول الراوي. وبين لنا المرض السابق صورة أو خريطة لعائلات القرية ومن أين جاءوا، ويلاحظ على هذا السرد أن الروافد أصبح المالك والغريب هو الحاكم وأن أهل البلد أنفسهم لم يعد لهم ذكر، فخابوا في العائلات الوافدة أو قتلوا، ويلاحظ أن الوافدين إلى باريس جاءوا من جميع الجهات فهي محط ومقام للجميع.

وقد حدثت معركة بين أولاد منصور وأولاد عيسى حيث حاول أحد أولاد منصور وكان شاباً مفترقاً (شافيف نفسه) لا يأكل إلا لحم البقر والشار وجمار الخول - اغتصاب فتاة من أولاد عيسى اسمها البيضاء، وكانت جميلة وصنعه أكثر من مرة ولكنه لم يرتدع وكانت تقول له: كل حمامتك وأرجع والرايب ما فيه طمع<sup>(١٢)</sup>.

ولما لم يرتدع أخبرته البيضاء أهلها فقالوا لها والفخشي واجبطه يأتي غداً. فلما حضر أطلق عليه أهل البيضاء وكانوا حوالي أربعة رجال ولكن ابن منصور استطاع الفرار لقوته فضربوه بالفرار<sup>(١٣)</sup> فأصاب رأسه ومات.

وعرف والده بمقتل ابنه فقال (كذب ان دار مالهوش نان)<sup>(١١)</sup> . مكرًا بخطأ ابنه ولكن إخوة القتل عقدا العزم على النار لأخيههم وقتلوا أربعة رجال من أولاد عيسى . وثأر أولاد عيسى من أولاد منصور وقتلوا منهم أحد عشر رجلاً في أحد الحقول .

فماذا فعل أولاد منصور؟ قالوا نأخذ منصب العمدة ومنصب المشايخ مقابل قتلتنا . وكان هناك رجل اسمه عبد الله أبو سلطان . وكان من عيلة ناس سلطان وكانوا من الصرب الشرقيين أى الذين أتوا من الشرق .

وكان عبد الله يجود القراءة والكتابة وأيضاً صاحب طريقة وبالمناصفة أولاد أبو سلطان ناس محظوظون . فبعد وصول عبدالله أبو سلطان بيومين أو ثلاثة جاء مندوب من الحكومة التركية للتحين شيخ مشايخ البلد ويشترط طبياً معرفة القراءة والكتابة . ونجح أبو سلطان وعين شيخ مشايخ على البلد . وكانت وظيفة حل مشاكل الناس والتحقق فى شكاواهم وحل منازعاتهم . وهذا الكلام حدث من حوالى ثلاثمائة سنة<sup>(١٢)</sup> .

وقد جاء إلى البلد وقت المعركة بين أولاد منصور وأولاد عيسى رجل من البدارى بأسويط اسمه العقيلي وقد أنجب ثلاثة أبناء أو أربعة وسأله أهل البلد انت شرقى ولا غربى؟ فقال أنا رجل غريب وليس لى دخل بأحد .

فماذا فعل أولاد منصور؟ انتهزوا فرصة زواج إحدى بناتهم عند جيرانهم الغربيين فعزمهم نسيبهم وقال لهم إنه ليس له صلة بما حدث . أنا مالى - وعزم جماعة من شرق ومن بينهم العقيلي وهذا أعطى أماناً للجماعة . ولما وصلوا إلى منزل المروس قالت لهم إنهم سيقفلونكم . فردوا عليها من يستلمع قتلنا . وأغلقوا عليهم الأبواب .

وشمر العقيلي بما هو مدبر فبدأ ينخر بقضعة خشب فى حائط الحجرة حتى استطاع إحداث فتحة خرج منها هارباً . ولم يرضى الباقون بالقرار وقتلوا فى موضعهم وكان من بينهم عبدالله أبو سلطان وأخذ أولاد منصور الجثث ودفنها فى غرد وهو اسمه الآن غرد أبو سلطان ، وهبت الريح فى ثانى يوم فخلعت الجثث تساماً . ولم يعرف أحد مكانهم أو أين هم فلا توجد جثث أو أى شئ يدل عليهم .

وبعد مدة تمكنت ، وشمت الكلاب رائحتها فبيشت عليها ، وهذا عرف أهولهم أنهم قتلوا . وكان كبير أولاد أبو منصور اسمه أبو عشرين وكان جباراً وكان يشجع أهله على العدوان ، ويقول لهم الرجل منا بأحد عشر رجلاً . وكان أحد أولاد عيسى

الشرقيين متزوجاً من بنت أبو عشرين وكانت تعاور زوجها بأن أهلها قتلوا من أهله أحد عشر رجلاً مقابل رجل واحد والزوج يسمع ويسكت .

ولخوف أبو عشرين على نفسه بنى دوراً ثانياً يسمى الفرفة وجلس فيها ومعه بندقيته كاشفاً كل من يأتى إليه حيث يطلب منه التسليم قبل الدخول عليه ومن يمتنع يضربه بالرصاص .

وصمم الشرقيون من أولاد عيسى على قتل زعيم أولاد منصور للفريريين (أبو عشرين) ولكن كيف السبيل إليه؟ وهو كاشف كل قادم إليه محصن فى مكانه المرتفع . فذهبوا وقرروا أن يذهبوا بجداً عن دوش<sup>(١٣)</sup> وبعد ذلك يمشون على عين منصور وبعد ذلك على عين النخلة متجهين جديداً ويأتون إليه من الجنوب فيهرام فيورغمون الزايات التى هى عمائمهم دليل التسليم ، ويدهون فقد ناقة وأنهم لا يقصدون شراً .

وفعلتم للتنفيذ وكان معهم زوج بنته فاطمان لهم ودعاهم للدخول وأحضرت لهم بعض الطعام فأكلوا . وانتظر أحداهم فرصة شراب أبو عشرين من السبيل<sup>(١٤)</sup> وحضره بالخنجر حتى أودى به وقطعه إرباً إرباً . وأحضروا ثلاثة حمير فاردة<sup>(١٥)</sup> ووضعوا الجثة فى الطون<sup>(١٦)</sup> التى وضعت على الحمير . وأخذ زوج بنت القتل حماره وذهب إلى امرأته . بنت القتل - فأخذت لطنخى لذا من هذه اللحمة حيث إبنى جوعان وتركها . فأخذت تمد البدة للطنخى وبينما تجهز اللحم سقط خاتم من بين قطع اللحم فظننته فرغته فهو خاتم أبيها ، فأدرت أن أباهم قد قتل . فدرت البيت فوراً واتجهت إلى بيوت عائلتها وأخبرتهم بموت أبيها .

وموت أبو عشرين سيطر أولاد عيسى على الموقف وبمعاو الآخرين من الخروج من بيوتهم وأتلوهم فلا نار ولا دخان أو ضحك ولا يخرجون من بيوتهم وهكذا ضاق الصال بأولاد منصور .

أخذ أولاد منصور يفكرون فيما يستطيعون فعله واستقر رأيهم على إحضار بعض الأفراد من وادى النيل لكى ينتقموا لهم ويقتلهم ويخاصمهم من سيطرة الشرقيين ولذلك قرر أربعة من الرجال السفر إلى وادى النيل لإحضار من سيولون الانتقام لهم .

وعند الخارجة تقابل هؤلاء مع المكاشف (الكاشف) وهو رجل عييته الحكومة لحفظ الأمن عندما عرفت بما حدث فى المنطقة ، ولا تعرف جسيده . إذا كان تركياً أم إنجليزياً . وكان



يركب كارتة ومعه عبد وأرملة المدفع ونخوة فأخذوا يشكون له مما يفعله أولاد عيسى، فتعاطف معهم وقال لهم سأقضى عليهم، فذهب معهم وأدخلوه بيت أبو كرار وعند عين الخفى، ولم يخبروا أحداً بذلك.

واتفقوا مع المكاشف على أن ينتظروا إلى يوم الجمعة وأثناء الصلاة يصرونهم بالمدفع فيقتلونهم جميعاً وقاموا ببناء قبة عالية ولها سور وبها فتحة لفوهة المدفع. وفعلاً أطلق المدفع أثناء الصلاة ولكن لم يمت إلا بنت صغيرة وسيدة، وخرج الجميع سالمين، ولكنهم مندهشون لأنهم لم يسمروا ذلك الصورت من قبل. وقد عرفوا ما حدث.

واختبأ المكاشف في سقفة سرحان والجد معه وهو الذى يحميه، وكان هناك رجل اسمه عبد الولي بن الفوارس، وقد أطلق عليهم هذا الاسم لما قام به عبد الولي مما سببته ذكره فيما بعد. والفوارس هم أساس البلد بعد الخلافة.

قرر عبد الولي قتل المكاشف، وكان الناس يتعاملون هل تستطيع حقاً قتله؟ فقال لهم سبرى. واختبأ عبد الولي بعيداً عن البيت الذى فيه المكاشف بحيث لا يراه وكان فى المجرة التى بها المكاشف شباكان أحدهما قبلى (جذب) والآخر بحرى (شمال) على خط واحد بحيث إذا نظرت من شباك منهما رأيت الضوء الخارجى من الشباك الآخر. وإذا مر أحد بين الشباكين اخفى الضوء. ولاحظ عبد الولي هذا وانتظر حتى اخفى الضوء وأطلق رصاصة أصابت الواقف بين الشباكين فى مقتل واعتقد عبد الولي أنه قتل المكاشف ولكن الذى قتل كان التبد.

جن للمكاشف لمقتل عبده وقرر ترك المكان فأعطى له أولاد منصور طربوش مال<sup>(٢٠)</sup>. وكان هذا شرطاً أخذه على أنفسهم إذا نصرهم على أولاد عيسى للثريين.

ولم يعرف أولاد عيسى هل قتل المكاشف أم لا فذهبوا إلى جد الراوى عبد الله وطلبوا منه زوادة<sup>(٢١)</sup> لكي يحتكموا الأثر فأعطاهم ما يريدون لأنه كان يميل إلى أولاد عيسى مع أنه كان متزوجاً من الثريين بنت منصور أبو خليفة.

وفى أثناء تتبع أولاد عيسى للأثر تقابلوا مع الزيافة<sup>(٢٢)</sup>، حيث كانوا يحضرون لكي يتاجروا فيبيعون الأفضة فسالهم الزيافة عن الخبر وأين هم ذاهبون فقصوا عليهم ما كان من أمر المكاشف.

فعرض عليهم الزيافة قتله بمقابل، فعرض عليهم أولاد عيسى طربوش مال ووافق الزيافة على ذلك. وسار الزيافة فى

أثر المكاشف حتى لحقوا به عند مدخل الخارجة فقتلوه وحملوه ووضعوه فى طرفاية<sup>(٢٣)</sup> للجابة<sup>(٢٤)</sup> اسمها طرفاية المكاشف.

وذهبوا إلى أولاد عيسى ليأخذوا طربوش المال وعادوا معهم لوثأكدوا من قتله. وقطعوا رأسه ووضعوه فى سفلة ووضعوا على حماره فاردة، وعندما عادت العمارة إلى البلد وفكت الناس السفلة ووجدت رأس المكاشف عرف أهل البلد أن المكاشف قد قتل.

وذهب الثريون أولاد منصور إلى عبد الله وأخذوا بلاتهم ولهذا لأنه تعاون مع أولاد عيسى ولم يستطيع معهم لأنه كان وحيداً.

ساعت حال البلد فالكمل مريض ببعضه فلا أحد يخرج ولا يستطيع أحد الذهاب إلى الحقل فلم يعد هناك زرع أو حصد وقنع الجميع فى منازلهم. وعندما يخرجون لقضاء حوائجهم يخفون لا يراهم أحد. وكانوا يسافرون حتى إنا فى الشرق ليجسروا الخلال من هناك وكانت هذه السفرة تستغرق حوالي أربعة أيام.

وسمع بهذه الخلافات جماعة أولاد مبارز من الدخلة وهم أصحاب طريقة ريسون، فسألوا لاد من أن نصلح بين الطرفين، وفعلاً جاءوا إلى باريس وبدأوا محاولات الصلح بين الطرفين الشرقيين والغربيين. فقال الثريون لقد قتل منا اثنان وأربعون وللشريقين قاتلوا قتل منا ثلاثون ويريد الثريون أن يقتلوا اثني عشر رجلاً من الشرقيين لكي يتساوى المدخلان وعرض أولاد مبارز الدية طربوش مال عن كل واحد. ورفض الثريون هذا العرض. واقتدرح للثريون أن يملكونهم بعض عيون الماء كدية وأخيراً وافق الثريون وقرأ الطرفان الفاتحة وغادر أولاد مبارز القرية.

وبعد أن اصطاح الطرفان قال رجل اسمه عقول بعض أبيات من الشعر التى تتلخص من قدر الثريين لقبولهم الصلح ومنها:

سـلـوـر قـتـل طـيـبـوـر      و لاد منصور خدوا الدية

فطوا الدروس كما للفاقوس      فى عين الدار القبيلة

ومعنى ذلك أنه يعيب عليهم لقبولهم الدية بعد أن جطروا الدروس تظل ملقاة على الأرض مثل الشام.

وبعد سماح الثريين لهذا رفضوا أخذ الدية وأخذت العرب تلوح وتصوت كييف يقتلون الدية. ورفض الثريون الدية.

وانتهز الثريون فرصة وجود أحد أفراد الشرقيين مع أولاد عيسى فقتلوه وتم هذا بعد مغادرة أولاد مبارز القرية، وربما

في نفس اليوم سمع أولاد مبارز بهذا فدعوا على القرييين بأن تكون حيواتهم كلها تحب. وقد أثرت الدعوة فعلاً فيهم، فالتام عندهم أصبح ليس فيه بركة.

بعد فترة بسيطة من هذه المصادفات جاء رجل من الخارجة اسمه أبو عامر وهو جد العوامر وأخبر اسمه لولد الهمامي وكان يأتي إلى المسكن مع أبنائه معه للتجارة فلما سمع بما حدث حزن. فأحضر خمسين فارساً وقابل أبو عامر واتفق معه على أن يحاولوا إقامة الصلح بين الطائفتين وإذا رفضت طائفة منهم قاتلوا عملاً بالآية الكريمة ﴿وإن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحوا بينهما فإن بغت إحداهما على الأخرى فقاتلوا التي تبغي حتى تنفي إلى أمر الله﴾. ووفقه الله إلى إقامة الصلح.

مكث الهمامي برجالة تسعين يوماً في البلد يتناولون العشاء كل يوم عند رجل من أهل البلد، وكان كل رجل يقدم العشاء هو مقدرته، فمن يذبح جملاً ومن يذبح خروفاً وهكذا تسعين ليلة بما يدل على أن عدد رجال الطائفتين كان تسعين رجلاً. وكان هناك أفراد ليس معهم أي شيء فقاتلوا يذهبون إلى الريف الشرقي<sup>(٢٥)</sup> فيشربون ما يحتاجونه لإقامة الوليمة لهؤلاء. وكانت مدة الذهاب والعودة تستغرق لثمانية أيام.

استقرت الأحوال واستلمت الطائفتان واستأنفا حياتهم العادية فذهبوا إلى حقولهم ومسالحيهم، وأرادوا أن يكافؤوا هؤلاء فأعطوا عين النخاضين لأبو عامر لقرية من الخارجة، وأعطوا عيناً لداود بن همام في دوش وسميت عين همام وهذا اسمها إلى الآن وحيوناً أخرى.

ولم يمض الحال هكذا بل حلت كارثة أخرى فقد احتل الإنجليز مصر وجاء إلى هنا رجل إنجليزي اسمه المعاون<sup>(٢٦)</sup> أقام في الخارجة ليحكم الواحات وتصادق معه الكبار وهم هنادي أبو عمدة الخارجة وعلى هاشم كان رئيس بولاق وحسب سرحان في باريس.

وفي يوم من الأيام خرج على هاشم من المنزل لقضاء بعض المصالح فدخل المعاون الإنجليزي منزله وعاكس زوجته فطرده. وجاء زوجها على هاشم وهككت له ما حدث فأحضر بندقية وقتل المعاون.

اكتشف على هاشم أنه أقدم على جرم خطير فذهب إلى صديقه هنادي يستشيره فيما يفعل. فقال له: «الله يخبر بريك» ده الجماعة دول اقتتل بينهم واحد في دنشواي خربوا البلد وخربوا القاهرة ده هيكوا الواحات<sup>(٢٧)</sup> واكترح عليه أن يهربا إلى السودان حيث إن الحكم يسقط بمعنى خمس سنوات.

وبما أنهما لا يعرفان الطريق إلى السودان ووجدان أن من يعرف الطريق هو حسب سرحان حيث كان يتاجر مع الدرويش القادمين من السودان ومعهم تجارتهم التي تتكون من الأبرمة<sup>(٢٨)</sup> والعمرون<sup>(٢٩)</sup>. ولكن كيف السبيل إلى إقناع حسب بإرشادهم؟

وحزموا أمرهم ودبروا خطتهم فقاموا بشراء ناقة وثلاثة جمال والمأكول والشراب اللازم للذهاب إلى السودان، وذهبوا إلى غرب البلاد بحوالي خمسة عشر كيلومتراً، وأقاموا هناك وأرسلوا اللبد الذي كان معهم بالناقة إلى حسب سرحان، وقالوا له قل لحسب «تعالى سيدي على هاشم يريذك في أمرهم».

ذهب اللبد كما أمره سيده فقال له حسب أين على هاشم؟ قال في حطبة أو عد المبادنة. وكانت هناك عدود، والعد عبارة عن منطقة فيها خضرة ومياه تترشح فيها الجمال وكانت في غرب باريس فكان هناك عد دفيعة وعد الرطمانية وعد المبادنة وغيرها.

جاء حسب مع اللبد وسلم على الرجال وقال لهم ما الأمر فحكوا له ما حدث. فقال لهم وما هو المطلوب مني. فقالوا له المطلوب منك أن تأخذنا إلى السودان وأنت تعرف رجالاً منهم. فبدلاً من أن نذهب ولا نجد أحداً نعرفه أو يعرفنا فأتت تأتي معنا حتى ترشدنا إلى الطريق وتعرفنا ببعض أهل السودان. وسذهب سويلاً على الغير والشر. فقال لهم كيف ذلك وأنا لم أستاذن أولادي؟ فضلاً عن أن معي أسنات لأناس يلغى ردها، والقرضات، فلا بد من أن أدبر أمري.

فقالوا له سنصور معنا سواء أرت أم لم ترد فمن ميون إذا لم نذهب إلى السودان وسكنون أنت قبلاً. واضطر حسب إلى المرافقة وطلب من اللبد الذهاب إلى بيته وإخبار أهله بأنه سيمود إليهم بعد يومين أو ثلاثة أو أكثر، المهم أنه سيمود إليهم.

توجهت المجموعة بصحبة حسب إلى السودان ووصلهم للسودان قبضت عليهم حكومة السودان باعتبارهم متسللين ووضعهم في السجن.

في نفس تلك الفترة أرسل الإنجليز جاسوساً إلى السودان اسمه سلاطين<sup>(٣٠)</sup> يعرف العربية لكي يعرف أحوال السودان لأن الإنجليز كانوا يريدون احتلالهم ولا يستطيعون فأرسلوا سلاطين هذا لكي يرشدهم إلى كيفية الغزو وتصادف أن قبضت حكومة السودان على سلاطين هذا ووضعت في السجن مع على هاشم ومجموعته وتعرفوا ببعض.

ذهبت جماعة منهم يرمون في الباد وكانت لا توجد كهرياء في ذلك الوقت وكانت الناس تنام مبكرًا ولانتشار العقارب وشدة الحرارة كانوا ينامون في الشوارع على سرائر من الجريد. ظف هؤلاء في الباد وعادوا إلى رفاقهم. وأخبرهم بأنهم وجدوا النساء تكورن (حدا) على الرحايا والرجال نائمون.

وعندئذ قرروا دخول الباد وتوجهوا إلى بيت العمدة وكان اسمه الحاج أحمد وداع وكان من نسل طاهر. وكان ذلك منذ حوالي مائتين أو ثلاثمائة (٢٣) عام. وقالوا له نحن قادمون لاحتلال البلد. واحنا معانا ناس كثير قادمين ورائنا، يريدون إخافة العمدة.

وكان لدى العمدة خفيش شجاع اسمه عبد الله فقال لا تخش شيئاً أنا والله العظيم أحاربهم وحدي، فقال له العمدة أنا مشغول على الباد وأغشى عليها منهم.

وفي أثناء وجودهم عند العمدة قال رجل منهم لنا أشم رائحة سلاح وهم كانوا لا يعرفون البندقية حيث كانت أسلحتهم الحراب والسيف والمخالب.. ويبدو أنه رأى سيفاً مع ولد أو امرأة فقال ذلك. وكانت الباد فيها كثير من البنادق فلما يخلو بيت من بندقية أو أكثر وكانت بنادق بدلية (٢٤).

وهذه هؤلاء أهل البلد بأن من لم يحضر سلاحه سيقطوه ويعطوه أمام باب بيته. خافت النساء وأحضرت مالهيا. أما عبدالله الخفيش الشجاع فكان يأخذ كل يوم بضعة بنادق ويخفيها في بركة من مياه عين الخفيش.

ومكث هؤلاء فترة في الباد ثم قرروا الرحيل فأخذوا معهم ثمانية عشر رجلاً من أكابر البلد، وأخذوا معهم جميع الحيوانات من خيل وجمال ومواشي وغيرها وحملوها بالنفال وكل ما هو موجود وغادروا البلد متجهين إلى السودان.

وفي الطريق شعر واحد من الثمانية عشر رجلاً وهو عبدالله عبدالقادر قاضي الباد بالذبح والإيهام فطلب من السودانيين أن يتركوه يعود، وفعلوا أطعوه حماراً وتركوه. ووصلوا إلى السودان وشاح خبر وصولهم بالنفال (التهببة) على حد قول الراوي) وخرج الملك لإسقاطه بعزمه لرؤية النفال ويذهب إلى بركة الدم لكي يرى قتل الأسرى ودعى حسب لرؤية النفال والأسرى.

ولما رأى حسب الأسرى وجدهم أهل بانه عبد الله سلطان والحاج أحمد لإبراهيم وداعة قاتل الملك : هؤلاء أملى فكيف تقتلهم وطلب منهم أن يعفوا عنهم فهم منورفي ووافق الملك

وكان يحضر إلى السجن ابن ملك السودان أو أمير المنطقة وهو من المهدي (٢٥) وكان معجباً بحسب حيث أخذ يطعمه القرآن وللغة العربية، فذهب إلى ولده وطلب منه الإفراج عن حسب ورفاقه لأنهم ناس فقراء ولا خطر منهم فأفرج عنهم الملك.

وأسكوا حسب في بيت جميل ومكث حسب يعلم ابن الملك القرآن واللغة العربية. أما زملاؤه فقد أفرج عنهم أيضاً وتركهم لحال سبيلهم. وكان لا يوجد عمل بالسودان يستطيعون عمله لكي يبدروا أموال معيشتهم فكانوا يذهبون إلى المقابر لثلاثة القرآن. وأخذ الحشرات. ويحكي عنهم نادرة أنهم أثناء قراعتهم لسورة يوسف وهم كانوا غير حافظين للقرآن، فكانوا يقرأون (كان يوسف هناك ويمدح خذ الديب ومشي الديب) أي كلام حول الصلي، وتصادف أن كان هناك بعض السودانيين الحافظين للقرآن الكريم فقالوا لهم أنتم علمتم في يوسف اللي معلوش أخوات يوسف فيه.

وذهب على هاشم ومن معه إلى حسب وطلبوا منه أن يتوسط لدى الملك لكي يعرودا إلى مصر فذهب حسب إلى الملك وقال له: إننا نريد العودة إلى مصر. فقال له أنت ستعتمد هنا أما هؤلاء فسأتركهم يعرودون إلى مصر.

ومكث حسب بالسودان ولكي يصمتوا عدم قراره زوجته بزوج اسمها سائوية، وخلال هذه الفترة تمتعت صلته بسلاطين الذي أخبره بأنه قائد في الجيش الإنجليزي وأنه سيحتل السودان يوماً ووعده بأنه عندما يحتل السودان سيحطه يعود إلى مصر. وطلب سلاطين من حسب أن يجد وسيلة تجعله يهرب من السجن.

تحدث حسب مع ابن الأمير أو الملك وقال له لا داعي لمراعاة سلاطين واتركه لي ولا تخش من هروبه واستمر يحدثه في ذلك الأمر حتى أقتنع الابن وأخبر والده الذي وافق وتركوا سلاطين لحسب يقرر بحراسته. وأعطى سلاطين لحسب قبعة عليها علامة خضراء. وقال له عندما يحتل السودان ضع هذه البرنيطة على باب بيتك حتى لا يحمدي عليك أحد من الجنود الإنجليز وسأعان ذلك على الجنود.

وفي خلال تلك الفترة أصبحت مكانة حسب عالية حيث تعرف على أكابر القوم الذين كان يرقم بخطهم للقرآن.

وكان الدراويش في تلك الفترة يغيرون على البلاد المجاورة: الصومال ولهبيا والريف الشرقي بمصر ويهبطونها. وتصادف أن جاءوا إلى باريس وكانوا ثلاثين رجلاً فمكثوا تحت التخييل خارج باريس وقالوا نريد أن نرى كيف حال البلد.

وترك الرجال وكانوا خمسة عشر رجلاً حيث توفي اثنان منهم في الطريق.

أكرم حسب أهل بلده كما يجب فكان كما يقال يذبح لهم يومياً، وكانت ساوية زوجته تصل لهم ملايهم وتحضر لهم المياه واستمروا على ذلك الحال مدة عام، وهم يريدون مغادرة البلاد، ولكنهم لا يعرفون الطريق أو ليس معهم مال يشترون به جمالاً لحملهم، إلى أن طلب حسب من الملك مساعدتهم، وقال له نجس لهم بـسافرون، عن طريق البر، إلى وادي النيل وهم ينصرفون.

كان معروفاً أن أولاد عيسى يخزنون الفلال وغير مبدئين بعكس أولاد منصور كانوا يصرفون ما معهم، فانتهز أولاد عيسى خلو البلاد من الملأ نتيجة نهب للسودانيين لها وبدلوا يشترون وجبات المياه بمصر رخيص فالوجهة (٢٤) أو نصف الوجهة بميشة ونصف غلة أو شعير وهكذا اشتروا أغلب ملك (٢٥) أولاد منصور، مما أدى إلى أن يعمل أولاد منصور لدى أولاد عيسى كفلاحين.

وصل الأسرى إسدا وتقابلوا هناك مع جماعة يعرفونهم من العرب ممن يحضرون إلى باريس للتجارة فرحبوا بهم وأخضروهم على الجمال وخرجت البلاد لاستقبالهم، وأخبروا أهل البلد بما قام به حسب تجاههم وأنه هو السبب في إيقادهم ولولا تدخله لقتلوا.

وبدأ حسب يدبر أمر هروب سلاطين فاتفق مع بعض العرب على أن يجهزوا له ثمانية جمال بشاري لأنها جمال خفيفة وسريعة الحركة على أربعة مراحل في الطريق. كل مرحلة عندها جملان يركب سلاطين جمالاً والعربي دليله جمالاً حتى يصل إلى المرحلة التالية فيترك هذين ويأخذ غيرهما، وهكذا حتى يستطيع الخروج بسرعة من السودان فارا إلى مصر قبل أن يحاصروه وفعل ما الأمر كما دبره حسب.

ونهب حسب ليخبر الملك بفرار سلاطين فغضب الملك حصاراً على البلد وتبع رجال الملك أثره ولكمهم فشلوا في العثور عليه واللاحق به.

وصل سلاطين إلى مصر وأخبر قواده بأحوال السودان ومكت حوالى شهرين بمصر وعاد على رأس جيش استطاع به احتلال السودان. وسمع حسب بدخول الإنجليز فوضع القبة على باب بيته حتى لا يبهجه الإنجليز. ثم ذهب ليقابل سلاطين فلمعه الجند فأعطاهم القبة، فدخلوا لسلاطين بالقبة فسمح لحسب بالدخول. يطلب حسب منه أن يساعد في السفر

حتى إسدا وساعده في ذلك. وأعطاه مبلغاً من المال (حوالي عشرين جنيهاً فقط)، وقال له سلاطين عندما أحضر إلى مصر سأطلبك.

عند إسدا تقابل حسب مع العرب الذين كان يتاجر معهم فرحبوا به وسار معه كبار العرب ليوصلوه إلى باريس. وكان منهم واحد اسمه مريك وآخر اسمه أحمد بريك. وقبل وصولهم سبق للبشير ليخبر أهل البلاد بتقدم حسب.

خرجت البلد كلها النساء والرجال والأطفال (٢٦) بالطليل والزيادات لملاقاة حسب وكانت فرحة البلد كبيرة بوصول حسب إلى بيته وكان قد أحضر معه زوجته ساوية والتي أنجب منها كرار في السودان. وهذا هو السبب في أن كرار لونه كحلي. وهو جد محمود كرار رئيس المجلس القروي الآن.

وأخذ أولاد عيسى يفكرون ماذا يقدمون لحسب مقابل انتقاذه لهم من الإعدام واتفقوا على أن يربوا أولاد منصور جميع ما اشتره بثمن بخص من عيون المياه وفعلوا دعوا الناس للاجتماع في عصر أحد الأيام. وفي هذا الاجتماع أعطوا الحجج والقنود لحسب نظير إكرامه لهم. وقالوا له (ياهم حسب احنا البلد نقسمها مناسفة ونحن أخوة). فقال لهم حسب بارك الله فيكم. وعاشت البلد في أفراح أيام عديدة فقد تصالح وتصافى أهلها.

صافقت الحال بحسب بعد مدة حيث إنه كان مسرفاً هو وزوجته ساوية ونفدت القنود التي معهم وذلك لأن المهلكين أخذوا يتوافدون عليه لتكهنه من الزيف الشرقي ومن المغاربة ومن السودانيين، وهو يقوم بأجوبة السئلة كما يجب، فيذبح دائماً للصنوبر. وكان أولاد عيسى يساعدونه خفية ببعض ما يحتاج لإكرام الصنوبر.

لما سدت السبل أمام حسب قال له أحد أقاربه واسمه علي محروس لقد نكرت لنا أنك كنت السبب في فتح السودان وعما فعلته لسلاطين. فلماذا لا تذهب وتقاتله في مصر لأنت تؤكد ترك السودان. وفعل ساقر حسب بعد أن تزاى بزى أهل السودان إلى مصر، وأخذ يسأل عن الجيش الإنجليزي وعندما وصل سألهم عن سلاطين. فقالوا له لقد أنعم عليه بالباشوية. وسألوه لماذا تريد مقابلته؟ ومن أين تعرفه؟ فقدم لهم كارنا كان قد أعطاه له سلاطين فأخذه إلى قصره. ورآه سلاطين من الطابق الثاني فنزل مسرعاً وأخذه بالأحضان وقال له لا بد من استضافتك ومكث حسب مع سلاطين وزوجته الإنجليزية لمدة ستة أيام.

سأل سلاطين حسب عن أحواله فذكر له سوء حالته فأعطاه مائة جنيه ذهب، وأعطاه البهوية - وتاجاً اسمه تاج البهوية (البكية) وهو فيما يبدو من اللباس - وقرر له راتباً شهرياً ستة جنيهات يصرفها من الجيش الإنجليزي لأنه ساعدهم في فتح السودان، كما أعطاه شهادة بأنه خبير درب الأربعين.

وقبل العودة إلى باريس اشترى حسب ونش ودولاب ومراسير لاستخراج المياه وذلك من النقود التي أخذها من سلاطين وبعد مدة توفي حسب وتولى بعده ابنه كرار.

اجتمع أكابر البلد وحتى لا تحدث مشاكل جديدة بينهم اتفقوا على أن يقسموا البلد قسمين - بأخذ أولاد منصور والخطابة قسماً وأولاد عيسى القسم الآخر - وحددت القسمة شارع في منتصف البلد - وكان في البلد أربعة آبار: بئر القوام وبئر النخيل وبئر السجولة وبئر السبابة.

وإذا كانت توجد الآن أملاك الجماعة الشرقيين في الجزء الخاص بالفريريين، فقد حصلوا عليه بالشراء، فقد اشترى من الشيخ على كرار وإبراهيم كرار وغيرهم.

وانتهت الخلافات بين الجماعتين ويشاركون الآن بعضهم البعض في الفرح والكرتب ولكن كل خمس سنوات تحدث بعض الخلافات بسبب الانتخابات، ولكن بمجرد أن تنتهي الانتخابات تعود المياه إلى مجاريها ويذهبون ليهنئوا بعضهم وإلى الآن وهم يعيشون في صفاء ووثام، (٣٧).

توزيع لهدايا باريس والبيوت التابعة لكل منهم



## تاريخ القصر الشهابي :

ولقد رأوا من القصر هو الحاج أحمد سنوسي خلف الله بقص علينا قصة هذه القرية أو ما تسميه ذاكرته من أحداث. كلمة القصر توجد في الواحات المختلفة كالداخلية والخارجة وسوسة وجنوب التي كانت تابعة لمصر. فكل راحة من تلك

الواحات لها بلدة تسمى القصر (٣٨) وهي التي يجلس فيها الحاكم بالقصر مدينة الملك، بلاط (٣٩) توجد بها حاشية الملك، والقلمون يوجد بها قائد الملك. وجاء قلمون من قلم آمن معبود الملك بمعنى قلم آمن أو قلعة آمن وأصبحت تنطق قلمون.

وعندما ننظر إلى تاريخ القصر نجد مر ثلاثة عصور: الفرعوني، الروماني، الإسلامي وتوجد الآثار الفرعونية والرومانية إلى الآن حيث كان كلاهما - الفراعنة والرومان - يبنيان بالحجر.

ولما جاء الإسلام إلى الواحات انقسم الناس إلى ثلاث فرق، فرقة قالت بأن الإسلام سيكت مدة محددة وتعود البلاد للحكم للرومان مرة أخرى - والفرقة الثانية قالت سيستمر الإسلام وهذا كان ضد رغبة الفريق الأول الذي طمس عيون المياه وفر تاركاً الواحات. أما الفريق الثالث فكان يحب الإسلام والمسلمين ويتمنون دوله، وهؤلاء هم الفقراء.

ويقال إن أول واحد فتح البلاد وجاء إلى الوادي الجديد هو خالد بن الوليد (٤٠). وانتشر الإسلام في الواحات وعاد أهل الواحات الذين فروا بعد أن اعتكفوا الإسلام وأعادوا فتح عيون المياه التي طمسوها من قبل.

ومن الصالحين الذين جاءوا إلى الواحات الشيخ نصر الدين وله مقام هنا. وقصته أنه لما قتل سيدنا الحسين في معركة كربلاء قطع قاتل الحسين - ابن ذو الجوشن - رأس الحسين ووضعها أمام يزيد (٤١) وأمسك يزيد شيئاً وأخذ ينقر في فم الحسين - فقال طباهه - طباخ اليزيد - وأعتقد أنه أبو الأسود الكندي أرفع يدك يا يزيد فالمكان الذي تنقر فيه في رأس الحسين قبله النبي ﷺ.

نظر إليه يزيد وهز رأسه وتوعدده، فنصح أحد الرجال الطباخ وقال له اهرب لأن اليزيد سيقطعك. فأخذ ابنه واسمه نصر الدين وفر هارباً من بلد آخر حتى وصل السودان. وترك السودان وقدم إلى الواحات لأن الواحات كانت ملجأ للهاربين من الحكم. ومات الكندي في باريس فنحنه ابنه نصر الدين وقدم إلى هنا.

لما عن العائلات التي قدمت إلى القصر فكانت أولاها عائلة الكرجة وقد قدمت إلى الواحات في عهد الرومان وهم الآن يعملون بالزراعة وقد تفرق أفرادها في قرى الواحات.

وفي عهد الإسلام جاءت عائلة الشهابية وأعتقد أنهم جاءوا من العراق وبعد عائلة الشهابية جاءت عائلة راوى تاريخ

تؤثر. أما المصريون فقد تمت رשותهم وإسكانهم. وعندما عبر الجيش للتركى للكرى<sup>(٤٦)</sup>، فتح الإنجليز عليهم الكرى ومات من الجيش للتركى عدد كبير. ولذلك نسمع أن تركيا منذ ذلك الوقت لم تحالف مع مصر.

أما بالنسبة للجيش اللبى<sup>(٤٧)</sup> فكان يكون من مصريين وأتراك وليبيين، فعندما عرف بهزيمة الأتراك كر راجعاً ولاحقه الجيش الإنجليزى بقيادة قائد اسمه رونك حتى غرب سيوه وكان اللعب قد حل بالجيش اللبى فحاصره الجيش الإنجليزى. وكان قائد الجيش اللبى السيد أحمد الشريف فقال لرجاله عليكم بقرادة عدة يس (سرة يس) (أخبر الشيخ إدرى رحمه الله الراوى بهذه الحكاية) وبانتهاء القرادة انقلبت الدنيا فزل السطر على الجيش الإنجليزى مدراراً وكذلك الصواعق.

فى هذا الوقت دعا السيد أحمد الشريف قومه للرحيل فكانوا يمرن بجوار الدبابة والإنجليز لا يرونهم. وأخذوا طريقهم فى الطرق الوعرة التى لا يمكن للسيارات أو الدبابات السير عليها حتى وصلوا إلى واحة الكفرة. وكر الجيش الإنجليزى عائداً وكان ذلك عام ١٩١٤م<sup>(٤٨)</sup>.

ويروى رلو آخر<sup>(٤٩)</sup> قصة قرية القصر فيقول سميت بهذا الاسم لأنها كانت مقر الملك فقد كان يوجد بها الحاكم الفرعونى والرومانى. ويوجد إلى الآن عائلتان ترجعان إلى أصول رومانية وهما عائلة الجدى فى عين الدير والكوج فى عين أم الصغير.

وقد جاء خبر عام ١٩٣٦ كان يقدر الجبهة طولاً وعرضاً كما أخرج بعض السموات من القبر وأجرى عليها قياساته وأخبرنا بأن هاتين العائلتين من أصل رومانى أما باقى العائلات فقد قدمت من خارج الواحات.

وعائلة القرشية جاءت من الحجاز من منطقة اسمها درب اللقم ويحكى أنهم كانوا يبيعون المياه. وفى أيام الدولة العثمانية أرادت أم الملك زيارة قبر النبى فملحها القرشية وبعض أهل الحجاز من ذلك، فأراد ملك اعتقالهم ففروا وجاء القرشية إلى مصر وعلى رأسهم الأخوان الحاج محمد القرشى والحاج أبو بكر القرشى ومعهم أولاد صومتهم وعائلاتهم وعبيدهم.

والحاج محمد القرشى هو جد عائلة للعدة. أما الحاج أبو بكر فمن نسله الحاج محمد مدنى والشيخ محمد الصغير والشيخ فتحي. ويذكر الراوى أنه لا يعرف تاريخ قدوم القرشية إلى

القصر فاسمه كما يذكر أحمد موسى لإبراهيم خلف الله صغير خلف الله عبد المجيد محمد عبدالمجيد حبيب الهارونى. وخلف جده الأكبر الهارونى ثلاثة أبناء ذهب واحد منهم إلى دشلوط فى أسبوط والآخر إلى جبهة فى سواح. وكان جد الهارونى هذا من سلالة زين العابدين بن الحسين وقد ذهب إلى تونس ثم جاء إلى الواحات وكان هذا منذ حوالى خمسمائة عام.

أما عائلة القرشية فناريخهم من عهد محمد على عندما قام بمذبحة الممالك فى القلعة ففر بعض الناس وكان منهم محمد القرشى وكان معه رجل اسمه محمد للشيخ أبو غريان وهم أصلاً من السعدية.

وجاءت عائلة أبو بكر من بنى عدى بأسبوط وجاء إلى القصر منذ مدة بعد القرشية وعائلة الدنيارية من ديار بالهجرة وجاءوا إلى القصر منذ حوالى مائتى عام.

أما الشيخ مبارز وابنه للشيخ شمس الدين فهؤلاء قدموا من عهد قريب من حوالى مائتى عام أو أكثر ولهم قصة.

وهى أن محمد على باشا والى مصر قال أريد أن أرى أولياء الواحات بمعنى أنه يريد اختبارهم فأحضرهم له، فزعمهم على الطعام. وكما سمع الراوى ممن قبله بأن محمد على وضع لهم فى الطعام لحم حمير وذئاب وقط وكلات ووضع بين هذا كله قطعة لحم صغيرة من لحم المعالي بمعنى أنه وضع لحوماً حرماً للإسلام ووضع بينها قطعة صغيرة لم يحرمها الإسلام. وجلس الأولياء ينتظرون الشيخ مبارز وسأل واحد من الحاشية أين هو؟ فرد الأولياء إنه فى الواحات، فقال فكيف يأتى إن أمامه شهر؟ حتى يأتى. وفى نفس اللحظة دخل الشيخ مبارز ونظر إلى اللحوم. وقال «يس» فطارت لحوم القطط، وقال «امش» فطارت لحوم الكلاب. وهكذا أخذ ينادى على كل حيوان حتى بقى اللحم المعالى فجلس وأكل وأكل معه الأولياء.

وعن تاريخ السنوسية كان هناك حلف سرى بين تركيا ومصر وليبيا لإخراج الإنجليز من مصر ويتم ذلك عن طريق تكوين جيش فى ليبيا يدخل إلى الواحات، وفى نفس الوقت يقوم المصريون بعمل مشاغبات ومظاهرات فى الداخل وفى نفس الوقت أيضاً يدخل الجيش للتركى القومى مصر، فهم كانوا حاكمين مصر قبل الإنجليز.

وبهذه الطريقة ينقسم الجيش الإنجليزى إلى ثلاثة أجزاء فيستطيع الأتراك هزيمتهم. ولكن الإنجليز فطروا إلى ذلك ودبروا أمرهم على أن يتركوا الواحات مؤقتاً فهي بعيدة ولن

القصر فريما يكون هو الجيل الرابع أو الخامس. ويقال إن عائلة القرضية كانت عائلة جبارة ينتهي أصلها إلى عائلة أبو جهل بالحجاز. واستقر القرضية في القصر ويدلوا في تكوين ممتلكاتهم بالشراء من الأهالي.

كذلك قدمت عائلة الشرفا من الحجاز وهم نسل سيدنا الحسين، وأيضاً عائلة الشهابية من الحجاز، وجد عائلة الشهابية كان اسمه شهاب بن مخارق بن راس اللؤلؤ وكانت عائلة جبارة جدهم كافر، وكان شهاب بن مخارق يحارب مع الرسول مع الكفار وقتله الإمام علي.

ومن الساقية للعمراء بونس أتت عائلة الجزائريين وسميت كذلك لأنهم كانوا يعملون بالجزارة وهم عائلة خلف الله. وجاءت عائلة الدينارية من قرية أم دينار بمحافظة الجيزة.

وعائلة المشهورب جاءت من ليبيا ومنها والده الأستاذ ماهر عز الدين ناظر المدرسة فكان يوجد في ليبيا رجل اسمه أحمد الشريف كان ينشر الدين الإسلامي في إفريقيا وفي السودان والصومال والحشة وكان يرسل الدعوة إلى تلك البلاد. وأرسل إلى الواحات أربع دعاء فمكث للشيخ محمد المشهورب في القصر والشيخ مبروك في بلاط والشيخ خالد في الفرافرة والشيخ مرسى في أسمنت.

أقام أمالي القصر زاوية لتحفيظ القرآن ومسجداً وكانوا يجمعون للموهوب القمح والذيق والسمن مقابل تعليم الأولاد القرآن. ويادر الشيخ إبراهيم الديناري قاسم فجمع الناس وحفروا بئراً وأسطره للشيخ المشهورب وأحضروا له فلاحين لزراعة الأرض وهكذا أصبح يعتمد على نفسه وكان هذا منذ حوالي مائتي عام<sup>(١٢)</sup>. وكان حاكم الواحات في ذلك الوقت على الأفدي جيوشي.

وكان أحمد الشريف يأتي كل عام من بنغازي وسمعه حوالي مائتي طالب على الجمال والبغال والحمير ويقرأون القرآن ويمكثون مدة ثم يرحلون للمرور على البلاد المختلفة من السودان إلى الصومال.

وسكنت كل عائلة من هذه العائلات في حارة من الحارات ولكل حارة باب كان يفتح عند المساء. ويوجد فوق كل باب بناء مثل الشرفة ولها حائط به فتحات صغيرة للزوية والسلاح وذلك كي تدافع الحارات عن نفسها ضد أي عدوان.

وتزوج للشيخ المشهورب من القصر وأنجب أحمد وعندما كبر كان يمازى إلى ليبيا. في ذلك الوقت كان الإنجليز يحتلون

مصر، وانبياً تخلوا إيطاليا وأراد الإيطاليون ضم الواحات ليبيا. وتعاون الشيخ أحمد مع السنوسية وأحضر جيشاً منهم.

عند المغرب سمع الناس في القصر صوت الرصاص من ناحية الجبل الغربي وإحدى الشيخ أحمد القسم وكان به من ثلاثين إلى خمسين جندياً، وقطع الطريق الواصل إلى مصر فلابد أن يذهب أو يأتي.

علم الإنجليز بما حدث فأرسلوا طائرة وبعض الجند بقيادة سركي. وعلم الشيخ أحمد بقدم الإنجليز فهرب. وكانت مدة وجوده بالمنطقة حوالي سبعة أشهر والغريب أن الخيل أثمر في خلال هذه المدة مرتين. ويلاحظ أن مؤونة البلد قليلة لا تكفي إلا بالكاد. فساداً يهتد وقد ازداد عندهم بقدم السنوسية.

نمر الإنجليز الزاوية التي كان يطم فيها القرآن وكذلك الجامع ومسكنه. ووضع الإنجليز يدهم على الآبار التي يمتلكها، سلموها لعمدتي القصر والجديدة، وكان عمدة القصر في ذلك الوقت الشيخ محمد حافظ، كما قاموا بتسليم زواجه لأهلهم وحرقوا زوجه ومولديه.

وقد قال الشيخ إبراهيم الديناري شعر في هذه المناسبة وقد رأى الراوي قبال هذا الشعر وكان طفلاً صغيراً. ومن هذا الشعر على ما يذكر الراوي:

سركي جانا زى الثارة

بأتمويله والطيارة

ولما لم الجيش على الجارة (الجبل)

واللى راح منهم مارء

سركي جانا من شرقى

جانا بأتمويله يجرى

أخذ للعدة والديناري

ونلتهم كان الغازى

وكان للعدة في ذلك الوقت الشيخ عبد الله وكان مقزرجاً من بنت الشيخ محمد حافظ العمدة السابق، والديناري هو الشيخ إبراهيم الديناري، وهو الذى حفر الآبار للموهوب والثالث الغازى كان رجلاً متديباً.

وعاد مرة أخرى الشيخ عبد الوهاب المشهورب أخو الشيخ أحمد عن طريق مصر وتعرف ببعض الباشوات. وهناك توسط لهم خشبة باشا لكي يسمح له بالعودة إلى الواحات. فغلاً سمح

له وإستلم ممتلكاته. وكان قد ترك زوجته أمانة عند الشيخ حسن، فاستردها وبني الزاوية مرة أخرى ومكث فترة قصيرة ومريض وسافر إلى مصر للعلاج حيث توفي. وكان أخوته قد لحقوا به وأقاموا في الواحات.

ولم تكن الواحات فقيرة كما يظن الناس. فبعض الناس تتسائل لماذا يذهب هؤلاء إلى تلك البلاد الفقيرة، والحقيقة أنه كانت تنفجر فيها عيون الماء ويمو الزرع فقد كانت توجد وفرة في المحصولات الزراعية<sup>(١٧)</sup>.

مما سبق نلاحظ أن السمة الغالبة على الرواية الشفاهية هو قص تاريخ عائلات القرية ومن أين أتت وصلات النسب والقرابة وأيام الصراع بينها وكذلك أيام الوداد. أيضاً تبين ما تعرضت له القرية من أخطار خارجية كتمريض باريس لهجوم الدراويش وتعرض القصر لهجوم السنوسية.

لذلك فإن ما جمع من مادة شفاهية عن تاريخ المنطقة يعتبر أقرب إلى التاريخ السياسي للقرية وذلك مع التحفظ؛ لأن التاريخ السياسي يتعلق بالدولة وعلاقاتها الخارجية. ولكن إذا كانت القرية وعائلاتها هي عالم أهلها الكبير لا يعرفون غيرها عالم فإن الأحداث التي شربها من صراع على السلطة والدور بين العائلات يشابه ما يحدث بعيداً عنهم في عاصمة الدولة مع الفارق طبعاً. وهذا الصراع هو الذي يحدد شكل العلاقات داخل القرية. لذلك يمكننا القول بتحفظ أن ما سبق عرضه لتاريخ كل من باريس والقصر ينضوي تحت لواء التاريخ السياسي للمجتمع المحلي (حركة العائلات - الحروب).

وهذا التاريخ حمل لنا بين ثناياه تاريخاً اقتصادياً واجتماعياً وفسر لنا بعض ظواهر السلوك كما في سكن العريس لدى حماء في باريس، كما أمدا ببعض الأمثال والمنااسبات التي أوجدت هذا اللعل. كذلك فسر لنا أسباب تسمية بعض الأماكن ومنااسبات تلك التسمية.

أيضاً وجود فكرة الشار لدى أهل باريس وإن كانوا يستقيمون غيهم للأخذ بالنار. ولتضح أيضاً من ثنايا الرواية أهمية المياه في حياة الواحة وأن المياه هي التي تحدد المكانة الاقتصادية والاجتماعية للفرد في مجتمع الواحة؛ حيث إن الملكية الشهمة هي ملكية الماء وليست ملكية الأرض فتعصر للندرة خاص بالماء وعنصر الوفرة خاص بالأرض فالأرض فسيحة. والذي يحدد الثروة هو مقدار الامتلاك من عنصر الندرة وليس الوفرة.

ومن لتجدير بالذكر أن ما ورد من أحداث لم يرد في مدونات؛ لأن المؤرخين عادة لا يهتمون بتكر أحداث القرى ولكن الذي يهتم بذلك هم أهلها. ولذلك فإننا لا يمكننا أن نعرف من أين أتت عائلات تلك القرية وطبيعة العلاقات ومكوناتها وأهم الأحداث التي مرت بها إلا من خلال الروايات الشفهية. والتي تعمل في طياتها كدور من صدق الرواية.

فبمقارنة ماورد في الرواية الخاص بالدراويش والسنوسية والأحداث التي تمت، نجد أنها تتفق مع ما ورد في الكتب المؤرخة في الخطوط العريضة كما أن بها كدوراً من الأحداث التي لم يرد ذكر لها في المؤنثات. حقيقة ذلك بعض الاختلاف في تواريخ الأحداث ولكن هذا لا يقلل من أهميتها.

وهل يمكننا إرجاع أسباب الاختلاف بين كل من باريس والقصر في بعض العادات رغم تشابه البيئتين جغرافياً وزراعياً إلى اختلاف الأصول السكانية بالإضافة إلى التأثيرات الثقافية للسنودانيين على باريس والسنوسيين على القصر، وتاريخياً فإن قدم الاتصالات بين باريس وكل من اللوبيين والسنودانيين موغلة في القدم تكون باريس إحدى المعطيات المهمة للتقارب التجارية القادمة من السودان والذاهبة إليه والتي خبرت هذا الطريق الذي عرف بدرب الأربعين منذ القدم. ليس هذا فحسب فقبل غزو الدراويش بألف عام تعرضت الواحات لهجوم اللوبيين وكان ذلك عام تمع وثلاثين وثلاثمائة هجرية حسبما يذكر المقرئزي؛ حيث سار ملك اللوبة في جيش عظيم إلى الواحات فأوقع بأهلها وأسر كثير<sup>(١٨)</sup>.

أما القصر فكانت مكاناً منشوداً للقادمين من الغرب حيث سكنها كدور من أهل الغرب، كما كانت مركزاً من مراكز الدعوة السنوسية وكان أهلها أكثر تماطلاً وسودة مع السنوسيين وطريقهم.. وربما يفسر لنا ذلك كثرة المشايخ (الأولياء) بالقصر عن أية قرية أخرى سواء بالداخل أو الخارجة.

ويلاحظ أن رواة التاريخ في باريس أكثر حفظاً لتاريخهم وفرو براعة في العكي والسرد عمن هم ملهم في القصر، وذلك من خلال تتبع الروايات السابقة. فهناك تنابع في تاريخ باريس وإسام بالموصوع عكس رواة القصر، افقدوا الدتابع والرباط والحبكة.

وربما يرجع ذلك إلى أن القصر قرية كشرت بها الصناعات والاحتكاك مع القرى الأخرى نظراً لأهميتها فضلاً عن وفود بعض السالحين إليها بالإضافة إلى أنها تعتبر أهم



قرى الداخلة. وذلك عكس باريس التي تمسح إلى حد ما ممعزة فحافظت على جانب كبير من تراثها الشفاهي.

ونستطيع أن نمسح التاريخ الشفاهي إرثاً اجتماعياً لأنه انتقل من الأسلاف عن طريق الرواية أو المشافهة، كذلك هناك التصديق العام لكل ما يروى لدى السامع من الجماعة، رغم تضارب التواريخ وتداخل الحوادث وخطئها. ويرجع ذلك إلى أن هذا التاريخ هو الوثيقة التي تحتوى أصل الجماعة وهويتها. ولولا لأصبحت الجماعة غير ذات أصل وجذور ضارية في أعماق الزمان. يفسر ذلك التفاف الناس حول الراوى حين حكايته للتاريخ وإنصاتهم بشغف والاستفسار عن أسماء يذكروها أو أحدثت برواها ومراجعة البعض للتحقق.

ونجد أن جميع أهل بلدى باريس والقصر يسمون أصولهم إلى أماكن أخرى غير التي يوجدون بها، فيمسمهم قادم من الحجاز والآخر من ليبيا والآخر من وادى النيل. ولكننا لم نجد من قال إن أجداده وجدوا في هذا المكان.

وهل هذا يروى بنا إلى القول بأن هذا يدفع نفسى يدفع الجماعة إلى ذكر أماكن قدمت منها عائلاتهم غير بلدان الراحات. فالحجاز من بلد النبي ﷺ وليبيا هي بلد السنوسية ووادى النيل بتراته وثروته هو الحلم فماذا بقى للراحات في نظر رواة تاريخها .

## مراجع

### أولا: الرواة

(١) الحاج أحمد سبرسى خلف الله، ٧٢ سنة، القصر، بالسماح وكان يعمل بالصمة، للقصر، تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شرقى عبدالقوى عثمان.

(٢) الحاج عبدالقوى أحمد عبدالرحمن، ٦٣ سنة، باريس، مزارع، باريس، تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شرقى عبدالقوى عثمان.

(٣) الحاج محمد أحمد أبو بكر، ٦٥ سنة، القصر، مزارع، القصر، تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شرقى عبدالقوى عثمان.

### التسجيلات:

تسجيلات مركز دراسات للفنون الشعبية أعوام ٦٣، ٧١، ٨٤، ٨٦، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥.

### المراجع :

(١) عبدا لطيف واكد، مثلان الصحراء، مصر، د. ت.

راحات مصر: جزر الرحمة وجنات الصحراء، مصر ١٩٥٧.

(٢) عبد الرود، إبراهيم شامى (مكتور)، الأصول الفكرية لحركة المهدي السوداني ودعوته، مصر ١٩٧٧.

(٣) علي حسن حسين (مكتور)، الراحات الفارسية، مصر ١٩٧٥.

(٤) فاطمة علم الدين (مكتور)، حدود مصر الغربية، مصر ١٩٩٤.

وأخيراً يمكننا التنبؤ - لأهمية التاريخ الشفاهي - لأى من المجتمعات للدراسات الفولكلورية والاجتماعية، ففي ثانياً مروياته يفسر ويحلل ويصيب على كثير من التصادقات. وإن معنى الزمن حين جمع هذه المرويات يجعل الأمر أكثر صعوبة في المستقبل. فحفظ هذا التاريخ قلة نادرة. ولعمد رواية هذا التاريخ وتكراره ينمى من الذكرة بالإضافة إلى أن الأجهزة الحديثة كالصناعات والبرنات قد شغلت الناس وكذلك اختلاف الحياة عما سبق وزيادة مشاغلها ومشاكلها مما شلت العقول وجعلها غير قادرة على حفظ المخزون أو روايته.

وأخيراً ينبغى أن نذكر ملاحظة لوحظت أثناء الجمع للسيدنى لبعض مراد التراث الشعبي، وهي أن الناس لم تك تمير اهتماماً كبيراً لما يروى عن المناسبات أو العادات. ولكن عندما تطرق الأمر إلى تاريخهم ابتدأ الجميع في الإنصات للراوى مع محاولة أن يكونوا في مكان قريب منه، كما شارك البعض بالسؤال والاستفسار. وكان الراوى يشاركهم عدد محاولة تذكر بعض الأسماء فيساعدونه. حدث هذا في كلنا القريتين.

ويبين لنا ذلك أن الناس لهم ولع بتاريخهم وشغف بمعرفته، فأنفعالاتهم ومشاركتهم للراوى يفوق ولهم بأى شئ آخر. وهذا أمر طبيعي فالإنسان يفعل مع أحداث أجداده من حركة وصراع وغيره، وهكذا هو التاريخ.

- (٥) قاسم عبده قاسم (مكتور) ، بين التاريخ والفكر: عين للفكر، مصر، ١٩٩٣.
- (٦) محمد فؤاد شكرى (مكتور) ، السريسية دين ودولة، مصر ١٩٤٨.
- مصر والسودان: تاريخ وحدة وادى النيل السياسية فى القرن لـ ١٩ . مصر ١٩٥٧.
- (٧) الشيرزى (تقى الدين أحمد بن على بن عبد القادر) ت ٨٤٥هـ، السخطة، ج ١ ، مصر، د. ت.
- (٨) بان فانسينا، السأورات الشفاهية، ترجمة وتقديم أحمد مرسى (مكتور)، القاهرة ١٩٨١.
- (٩) دلول محافظة الرادى الجديد.

## الهوامش :

- (١) قاسم عبده قاسم (مكتور) ، بين التاريخ والفكر: عين للفكر، مصر، ١٩٩٣، ص ٢٦ - ٢٧.
- (٢) بان فانسينا، السأورات الشفاهية، ترجمة وتقديم: د. أحمد مرسى، ص ٤٥ - ٤٧.
- (٣) مثل لتاريخ الاقتصادى والاجتماعى ... إلخ.
- (٤) دلول محافظة الرادى الجديد، ص ٣٩.
- (٥) يقصد بالقادمين من الشرق: أى من وادى النيل وبالتحديد من الصعيد، ويلاحظ هنا أنه استغل فترة زمنية طويلة جداً من القرن السادس قبل الميلاد (تاريخ إرسال قسبى ملكه الفرس لهوشه بقيادة بيريوز لاحتلال سيرة) إلى ما بعد دخول الإسلام بفترة طويلة جداً كما يحد من حكايته فيما بعد.
- (٦) الجماعة السودانية: وهم القائلون من السردن، ومحمود أن باريس تقع فى طريق درب الأربعين.
- (٧) الجماعة الغربية: القائلون من الغرب، من الصحراء الغربية.
- (٨) يقصد الراوى لشك من السكوت، ولكن اسم هذه القرية يكتب بمحرف السين (السكن)، وربما كان بها مكان لأخذ الكويس؛ إذ كانت ملقبة بالقرى التجارية.
- (٩) المسافة بين السكن وباريس حوالي تسعة كيلو مترات.
- (١٠) للخام توجد بمحافظه أسوط.
- (١١) السطاعة توجد بمحافظه قنا.
- (١٢) بمعنى أنه إذا كانت امركه غور جميلة كالتين العاصمى قارض بها فإن نذل مطمحك من المرأة الجميلة التى شجبت هنا بالين الرايب.
- (١٣) الفرار يشبه الفأس فمن ناحية له قرن، ومن الناحية الأخرى قرنان من الحديد، وكان يستعمل فى العروب مع الحرية حيث لم تكن الأسلحة الحديثة قد ظهرت بعد.
- (١٤) بمعنى أنه إذا خرج إنسان عن الأصول فلا يسأل عما يصيبه.
- (١٥) حكى هذه القصة الراوى جدته (أم أبيه) وقد توفيت عن مائة وعشرة أعوام، ولم تر تلك المواقف حيث قصتها عليها أسماً أيضاً.
- (١٦) تبعد دوش عن باريس حوالي ١٨ كيلو، وعن السكن حوالي ٩ كيلو.
- (١٧) السهل كان يستعمل للشرب، ويصنع من الفخار، وله أذن، ومن يريد الشرب منه فلا بد من أن يسكه بيديه.
- (١٨) حماره فردة أى لها ولىد صغير يحبس بها، فعندما تتركه تنقطع ثلابة إلى ولىدها.
- (١٩) اللان يشبه أو لفتة ويصنع من سنف للخل.
- (٢٠) طربوش مملأ بفتور فضية وزهية، حسب الاشتراط، وكان يعلو لأهل القنبل نموذجاً لهم عن تعاليم مثل لادية.
- (٢١) الزوائد: هى الزائد من السائل والشرب.
- (٢٢) الزياقة: يقصد لمل الرفيف، وهذا هم من ريف الصعيد.
- (٢٣) الطرفاية: نوع من اللهبات الشجرية يلبث بمفرده ويظل لمتدين ولذا تركه ينطى مساحة ويصبح كاللطل، ويسمى أحياناً بالليل.
- (٢٤) الحاجة: اسم مكان.
- (٢٥) يقصد وادى النيل.
- (٢٦) الصارون: مسمى لوطيفة.

- (٢٧) واضح أن هذا القتل من عهد البربر، لأن تلك الأحداث حدثت، عل حسب ما سيوضح فيما بعد، قبل جاذلة دنشواي ١٩٠٦. كذلك كيف سيوسف أهل الراحات بخبر دنشواي في وقت لم تكن فيه أي تصالوات.
- (٢٨) الأبرمة: جمع برام، وهو من القفاز.
- (٢٩) يستخدم الصلورين في تثبيت الصلبة، ويوضع أوتاً على مصفحة اللسان. وإلى الآن تذهب قراول الجمال من باريس لجلبه من السردان ويلتقرب من حدود تشاد والسودان وتستغرق الرحلة حوالي خمسين يوماً.
- (٣٠) عين غردون سلاطين للمصارى لدار، وكان ذلك حوالي عام ١٨٧٩ وفي عام ١٨٨٣ عين في القفاز سري العام نفسه حكم دارفور. عندما سقطت الأوبس في يد في ١٦ يناير ١٨٨٣ لم يجد سلاطين بكا من إعلان إسلامه لئلا يهملوا طوارق الجلود. أسر سلاطين في واقعة شيكان في ديسمبر ١٨٨٣ وفي أسر السهدي في كرفان حيث استطاع القرار من أم درمان ١٨٩١. محمد فؤاد شكري، مصر والسودان: تاريخ وحدة وادي النيل السياسية في القرنين ١٩ بمصر ١٩٥٧، ص ٣١٣، ٣٢٥.
- (٣١) من تعاليم السهدية أنشد في الالتزام بالنص الذي جاء به القرآن وماورد صحيحاً عن الرسول عليه الصلاة والسلام؛ فلتقرن ومصيح السنة هما الحكم الوحيد في تقرير الحكم الشرعي.
- ومن منشورات السهدي:
- منع الاستخانة بغير الله ولو كان نبياً أو رسولاً أو ملكاً.
  - ألا يسوا أو يوهوا أو يظهروا رجل صالح شيئاً.
  - اعتبار أي عمل من هذه الأعمال شر لها - د. عبد الرزاق شلبي، الاسود الفكرية لحركة السهدي السوداني وبعونه، مصر ١٩٧٩، ص ٢٠٨ - ٢١٧.
- (٣٢) غزا الدواشواي باريس عن طريق درب الأربعين عام ١٨٩٢ قادمين من الجنوب، بقره قواسما ٥٠٠ جندي تمت قيادة الأمير عثمان أزرق الجعلي حيث بلغوا باريس في شهر أغسطس ١٨٩٢، وتصادف أن كان رجال الإدارة في باريس يرمي وصول الفرقة قبضت عليهم الجعلي، ومعهم الممعة وعشرة من الأعيان، واتخذهم أسرى. على أن إقامة للفرقة لم تطل أكثر من يومين اثنين؛ إذ جرت المعركة المصرية حملة لمقاتلتهم تمت قيادة «هيجل»، وعندما وصلت الحملة باريس كان للفرقة قد انصهر. وقد حدثت المعركة طابرة للنزاع عن باريس، عبد اللطيف واكد، مدائن الصحراء، د. ت، ص ١٢٢ - ١٢٣.
- (٣٣) كان يورنغ البارودي في الماسورة ويكس ويورنغ فرقه قطعه قماش ويشد الزناد فيخرج شرار يصل إلى البارودي فينطلق.
- (٣٤) وجهة المياه التي عشر ساعة.
- (٣٥) ملكية ملكية المياه وليست للأرض.
- (٣٦) يذكر البربري أن أحد الرجال الذين قابلوا حسبا، واسمه عمر القويم، أخبره بذلك منذ مدة طويلة وكان طاعناً في السن.
- (٣٧) عبدالمنعم أحمد عبدالرحمن، ٦٢ سنة، باريس، مزارع، باريس، ١٩٩٣، الجامع: شرقى عبدالحق.
- (٣٨) ينتشر اسم القصر في الصحراء القريبة؛ فيوجد قصر دوش، وقصر للفرقة، وقصر زيان، وقصر باريس بالخارجة، والقصر بالبحرية، وقصر للفرقة، والقصر بمرسى مطروح، وقصر الزوم في لمة سيوة. وكل مكان يمت بالقصر لابد وأن يكون بمرور أثر قديم خلفه التدهار، ولابد من أن تكون البلدة التي يطلق عليها اسم القصر هي أقدم البلدان للمرحلة. عبد اللطيف واكد، راحات مصر: جزر الرمة وجنات الصحراء، مصر ١٩٥٧، ص ٧٤٠.
- (٣٩) بلاط ولتقرن لسماء قري بالداخلة.
- (٤٠) من المعروف أن خالد بن الوليد لم يأت إلى مصر، وأن الذي فتح مصر هو عمرو بن العاص.
- (٤١) يزيد: هو يزيد بن معاوية بن أبي سفيان، وهو الذي ولي الخلافة بعد معاوية.
- (٤٢) لا يعرف البربري أي كويري.
- (٤٣) غزا السيد أحمد السوسى الواحات البحرية والفرافرة والداخلة والخارجة في فبراير ١٩١٦. د. فاطمة علم الدين، حدود مصر العربية، مصر ١٩٩٤ ص ٣٩ - ٤٠. يذكر الدكتور محمد فؤاد شكري أنه بعد تفكير الفترات السياسية والتاريخية المصرية أمام الإنجليز استطاعت قوات محمد صالح حرب الوصول إلى سيوة ومنها إلى الواحات البحرية والفرافرة فالداخلة واستمرت حرب الصحابات منذ الإنجليز طوال عام ١٩١٦.
- وترك محمد صالح حرب قوة قليلة للمد في سيوة لملاحظة الأمن كما ترك قوة في البحرية والفرافرة لهذا الغرض، وأنشأ معسكراً في تكدية بالداخلة.
- واسمعت أعمال حرب الصحابات قاصرة على مهاجمة معسكر الإنجليز، وتمت ضبط القوات الإنجليزية قررت القوات الانسحاب من الداخل، وكان السيد أحمد الشريف السوسى قد وصل من سيوة في أواخر ١٩١٦.
- محمد فؤاد شكري (دكتور)، السوسية دين ودولة، مصر ١٩٤٨، ص ٣٢٢.

- ويذكر ولكد أن القصر كانت مركزاً مهماً للسادة السنوسية ففي عام ١٨٨٤ وصل إليها الشيخ محمد موهوب أحد تلامذة السنوسي وأقام فيها، ثم حفر عددًا من الآبار بلغ ثلاثة عشر بئرًا وهب بعضها السنوسي.
- عبد اللطيف ولكد، مدائن الصحراء، ص ١٥٢ .
- يمكن القول بأن ٩٠ ٪ من البدو في صحراء مصر الغربية كانوا ينتمون للطائفة السنوسية . د. فاطمة علم الدين، المرجع السابق، ص ٩٩ .
- (٤٤) أحمد سنوسي خلف الله، ٧٢ سنة، القصر، بالمعاش وكان يعمل بالصحة، القصر: تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شوقي عبدلتوي.
- (٤٥) معمر أحمد أبو بكر، ٦٥ سنة، مزارع، للقصر.
- القصر: تسجيلات، الجامع شوقي عبدلتوي.
- (٤٦) صاحب الدعة هو محمد بن علي السنوسي من بلدة مستغانم بالجزائر، ولد في ١٨٨٧، أما السيد أحمد الشريف فقد وصل بجيشه إلى أم الزخم بمرسى مطروح في عام ١٩١٥ .
- محمد فزاد شكرى (دكتور)، السنوسية دين ودولة، ص ١٠، ١٧٢ .
- (٤٧) معمر أحمد أبو بكر، ٦٥ سنة، القصر، مزارع. ش. ١٧ و ١، و ٢ - ١٩٩٣ القصر. الجامع شوقي عبد القوي.
- (٤٨) الشقيرى، الفضط، مصر، د. ت، ج ١، ص ٤٤٦ .



# الغناء البلدي في قنطرة الشمل

د. محمد عمران

من قائمة المأثورات الموسيقية الشعبية المصرية، يمكن تصنيف النشاط الموسيقي الشعبي في إطارين أساسيين:

الأول: يضم أشكالاً موسيقية تتعدد فيها طرق الأداء وقواعده ودواعيه بتعدد المناسبات الاجتماعية التي تؤدي فيها. ولذلك فإن هذا الإطار يتسع ليضم قائمة مطولة من الموضوعات التي تشكل النشاط الموسيقي الشعبي (عند غير المحترفين) والذي يساير كل مراحل الحياة في الثقافة الشعبية.

والأداء - في هذا الإطار - لا يتطلب، في عمومه، تأهيلاً فنياً خاصاً يوقفه على أفراد أو فئة بعينها، إذ يكفي المؤدى أن يكون ملماً بإمامة عامة بالمحفوظ الفني السائد، وكفياًه أيضاً أن يكون على دراية متواضعة بأساليب الأداء الشائعة، تسمح له بمجادة المناسبات الاجتماعية دون الإخلال بتقاليدها.

الثاني: يضم أشكالاً موسيقية تقوم - بالضرورة - على عناصر وإمكانات فنية، كما تقوم على توفر قدرات خاصة لدى المؤدين، سواء على مستوى الصوت البشري، أو على مستوى الأداء على الآلات الموسيقية، أو على مستوى المعرفة الفنية بخصائصها الصوتية وكيفية الإفادة منها.

وفي هذا الإطار عرفت الثقافة الشعبية في مصر نوعاً من الغناء انتشر عبر واديها من أقصى شماله إلى أقصى جنوبه. وعلى الرغم من أن هذا الانتشار الممتد صاحبه تنوع وتعدد لأشكال الأداء التي يقوم عليها نشاط الموسيقيين المحترفين؛ فلنأخذنا نستطيع - مع ذلك - أن نميز فيه أنماطاً أربعة على

يتخذ هذا الإطار وضعاً خاصاً في الثقافة الشعبية، يأتي من الخصوصية الفنية للموضوعات الموسيقية التي يتناولها من ناحية، ومن خصوصية الوضع الفني للمؤدين لاسيما الوضع الذي يظهر طبيعة النشأة الاجتماعية، والأسباب التي أملتهم لاعتلاء مكانة الاحتراف في الأداء الموسيقي.

النحو التالي:

١- الغناء الذي ارتبط بالشعر - ويبرز على قائمته السيرة الشعبية .

٢- الغناء الذي ارتبط بالمداحين ، بقدر متساو - عددًا من القصص الغنائية الذي يتناول سير الأنبياء والصحابة والأولياء .

٣- الغناء الذي ارتبط بالمششدين الدينيين ، والمششدين المشايخ . ويمنح: الديني من للقصائد منظومات الابتهاالات والداشوخ والأدوار والقاطيق . كما يضم بعضًا من قصص الرسل والصحابة .

٤- الغناء الذي ارتبط بمعنى المال ، والذي يعرف في الوجه البحري باسم « الغناء البلدي » ، على أن بعض الباحثين أضاف إلى هذا النمط لونًا آخر من الغناء معروفًا في صعيد مصر باسم « الفن الصعيدى » . وتقوم هذه الإضافة على سببين ، أولهما : أن تميز المزيدين - في كل من الغناء البلدي ، والفن الصعيدى - يأتي من تفرقهم (على مائات المغنين المحترفين) في الإبداع الغنائي المصاغ في نظم الموال بأشكاله المتعددة .

وثانيهما : أن المحفوظ الغنائي عند المزيدين (في كل من الغناء البلدي والفن الصعيدى) يشتمل على بند من الغناء استلهمت موضوعاته من أحداث وقائع معينها ، وصيغت في قالب قصصى . منها على سبيل المثال: موال الطير ، وموال أدمم الشراوى ، والجرابية ، وحسن ونعمية .

وإذا كنا نخصص هذا العرض للغناء البلدي ، دون الفن الصعيدى ، فلأننا ننظر إلى الغناء البلدي ، على أنه نمط غنائي ، قائم بذاته ، وأن مقدار التشابه بينه وبين الفن الصعيدى - والذي أدى إلى إدماجهما تحت نمط غنائي واحد - لم يخف ، بحال ، التميزات الفنية الأساسية التي تدل بوضوح

على اختلاف الانتماءات الثقافية التي يقوم عليها كل من الغناء البلدي ، والفن الصعيدى ، ولاسيما الاختلاف الذي انعكس على أساليب وطرق معالجة الموضوعات الغنائية المتماثلة من ناحية ، وانعكس على أساليب وطرق معالجة الألحان التقليدية ، حتى تلك التي تقوم على مبادئ وقواعد واحدة ، من ناحية ثانية . وهذا لا يعنى - في الوقت نفسه - أننا تجاهل مقومات التشابه القائمة بين هذين الصنفين الغنائيين ، فتخصيصنا هذا العرض للغناء البلدي دون الفن الصعيدى ، إنما يعنى أننا نضع هذه المقومات في حدودها الحقيقية . ولأن هذا الأمر يحتاج إلى مقارنة تفصيلية بين هذين الصنفين الغنائيين وبعضهما البعض لأمجال إبانها في هذا المقام ، فإننا نكتفى بالتذكير بأن التخصص في أداء الموال ارتبط بالمعنى البلدي ،

وأن هذا الغناء «البلدى» لا يقوم في أساسه إلا على أداء الموال . ونذكر أيضًا بأن المزدى للفن الصعيدى لا يعتمد على أداء الموال اعتمادًا أساسيًا ، لأن تميزه الفني يأتي من إبداعاته في منظومات الربيع ، أما فيما يتعلق بوحدة الموضوعات الغنائية المتعلقة في المزاويل القصصية التي مر بنا بيانها ، فيمكن القول ، من قبيل التذكير أيضًا ، أن هذه الوحدة لا يقابلها وحدة في الشكل الشعري الذي صيغ فيه هذا القصص ، فهو في الغناء البلدي يصاغ بالضرورة في شكل الموال ، بينما يصاغ في الفن الصعيدى في شكل المريمات . وربما ذلك يسمى هذا القصص في صعيد مصر «دور» وليس «موالاً» ، ويقصد به تخصيصًا موضوع القصص نفسها ، وليس الشكل الشعري أو الموسيقى .

على أننا لا نذكر بهذه الميزات لنسلم بأن الاختلاف الذي يأتي عليه هذا النشاط الإبداعي ينحصر في مجرد الاختلاف الذي يخلق بطبيعة الخطط الذهنية التي تنشأ عليها العمليات الإبداعية في هذا النشاط الفني ، ولا شك أن هذا الأمر قد يبدو معقدًا عندما ينسحب على المعالجة الموسيقية بأشكالها المتعددة .

وتصنيف الغناء البلدي على أنه نمط موسيقى قائم بذاته لا يقوم - في واقع الحال - على المبررات والحجج النظرية وحدها ، فالمغنين الشعبيين أيضًا تفسيراتهم لطبيعة الأطر التي تفصل بين غنائهم وغناء المغنين المحترفين الآخرين . فهم يمالجون خصائص التميز على أنها اختلاف في «اللون» (لون بلدى ، لون صعيدى ، لون صوفى .. إلخ) وهو الاصطلاح الدارج الذي يشير عندهم إلى الاختلاف الصريح بين نمط غنائي ونمط غنائي آخر . ويشير أيضًا إلى الفروق الفنية الطفيفة ، حتى تلك التي تفصل بين طريقتين في الأداء لنمط غنائي واحد .

وإذا كان الباحثون قد نظروا إلى المغنين الشعبيين المحترفين - بمختلف طوائفهم وانتماءاتهم الفنية - على أنهم حملة التأثير الموسيقي الشعبى ، فإن المغنين البلديين يمدون دائمًا إلى تمييز وضعهم الفني ، ليس فقط من الناحية التي تتعلق بموضوعات الغناء وأشكاله الشعرية ، أو التي تتعلق بالأداء وأساليبه ، وإنما أيضًا من الناحية التي تبين أثر هذا الوضع الفني في تشكيل مسجعهم الفنية ومكانتهم الاجتماعية والتي يظنون إليها على أنها تحظى بمركبة أعلى من تلك التي تحظى بها مكانة المغنين في الأنماط الغنائية الأخرى . ولأمجال هنا لدواعي الاستغراب حينما نطو عدد المغنى البلدي المعاصر نبرات التفاخر بوضعه الفني ، لاسيما عدد استحضاره كل الدلالات الإيجابية لمفهوم كلمة «بلدى» . هو التفاخر الذي

والموال عند المعنى البدئي يأتي في أشكال متعددة يتحدد كل منها بحد الأبيات التي يشتمل عليها، فمعه ماوشمل على أربعة أبيات، ومعه ماوشمل على خمسة، أو ستة أو سبعة أو تسعة أبيات.. إلخ. وبكى يظل الموال محفظاً بالشكل التقليدي للموال رغم اختلاف عدد الأبيات من شكل لآخر؛ فإنه لا بد أن يشتمل على أقسام ثلاثة (عَبّ (بداية) رَدْفَة (وسط) غَطَاء (نهاية). مثال ذلك:

أ - العَبّ:

صَلَّتْ صَوَادٌ وَيَصْطَادُ شَلَّ بَيْنِي  
الْبُورَى وَلَا الْبَيَاضُ دَا شَى بِاللَّيَّةِ

ب - الرَدْفَة:

باصُولَيْنِ السَّمَكُ دَا الرَّرَقُ مَشَّ بِالْجَرَى

ج - الغَطَاء:

اَسْعَى وَخَلَرَ لَكِنَّ الرَّرَقِ بِاللَّيَّةِ

وفي إطار تعدد الأشكال الشعرية للموال، عرف الفناء البدئي شكلاً مميزاً من المواويل يعرف بالموال القصصي، ويكثر فيه عدد الأبيات الشعرية لتصل إلى مئات الأبيات. وقد شاع هذا الشكل من المواويل مع تحول أدائه إلى فقرة رئيسية في محفوظ كل المغنين البلديين. وعلى الرغم من كثرة عدد أبيات هذا الشكل من الموال؛ فإنها - في كل أبعادها - لا بد أن تنظم في شكل داخلي معين. وأكثر المواويل القصصية انتشاراً هي تلك التي تنظم فيها الأبيات - وقولها - على شكل مواويل قصيرة رباعية أو خماسية، أو سداسية.. إلخ. وتكوالى تباعاً مكونة الشكل الشعري المام للموال القصصي.

ويبدأ الموال القصصي بـ«عَبّ» واحد من المواويل القصيرة (لداخلية) تكوالى بعده بقية المواويل القصيرة بأشكالها المتكاملة. وتنتهي القصة ببقيّة الموال الأول، أي بالردفة والغطاء، فيكتمل بذلك الأداء. مثال:

بداية القصة: 1- عَبّ الموال القصير الأول:

يادهر كلّه حواديّة مؤلّمة ونعيم

ومعادن الخلق فيها خشن ونعيم

الدنيا فانيه وعجب وقبحه اللّعب ونعيم

(تكوالى مواويل قصيرة كاملة)

ختام القصة: ب - رَدْفَة الموال الأول:

واسمع كلامي بأعاقيل بالأدب ثاني

«خاله» و«جمول» رَوَّ لبسهم ثاني

يتم بذات الثبرات عند الغالبية العظمى من المغنين البلديين وكأنه مقوم من مقومات الشأ والتربية. فالحاج مصطفى مرسى (واحد من شيوخ الفناء البدئي، ومعلم العديد من مشاهير المغنين البلديين المعاصرين) كان يقول: «أنا راجل بناع موال بدئي، شغلنا معروفة، والزيون عارف مطرّحا، أما يكون عايزنا لازم يجي لغاية عندنا عشان يتفق معنا ويطينا عريون. لكن يسوع الثّقق والطار والربابة «دول»، محدش يعرف لهم مطرّح، وشغلهم غير شغلنا». وتلك هي النظرة نفسها التي صورت للمغنين البلديين المعاصرين، أن مصطلح «فنان شعبي»، (الذي يهمن على الساحة الفنية المعاصرة) إنما صيغ خصيصاً ليدل عليهم وحدهم دون سائر المغنين المحترفين في الأنماط الغنائية الأخرى. ووفق هذا التصور فإنهم يطلقون على مخلي للسيرة اسم «شاعر»، وقد يجاريون الباحث من قبيل الجمالة أو لتمرير الموقف فيقولون «شاعر شعبي»، ومداخ شعبي.. إلخ. أما المُنشد الدولي فيعرف عندهم باسم «المنشد الصوفي»، والصيوت، ويقولون: «الوادي، إشارة إلى تخصص بعض المنشدين (في الزمن السابق) في أداء قصة المولد النبوي الشريف.

وإذا كانت هذه النظرة قد تؤخذ على أنها محاولة من قبل المغنين البلديين لتمييز وضعهم الفني (في إطار الأداء الموسيقي الاحترافي)؛ فإننا - ورغم كل الإحباطات التي تنطوي عليها هذه النظرة - نضعها موضع الاعتبار، لاسيما مايتعلق فيها بطبيعة الفواصل والروابط التي يقيمونها بين الأنماط الموسيقية الشعبية وبعضها البعض، وكذلك مايتعلق منها بمغزى المفاهيم والقناعات التي يستلذون إليها في تفسيراتهم. لكننا ندّج مع ذلك إلى مقومات هذا النمط من الفناء بوصفها المنخل الفني المباشر الذي يتسق وطبيعة عرضنا، فمعرض للشكل ونركز على شقين: أولهما الشكل الشعري المستخدم في الفناء البدئي، وثانيهما الشكل الموسيقي المصاحب له.

## أولاً: الشكل الشعري:

تصاغ موضوعات الفناء البدئي في سغنين من النظم الشعري:

الصف الأول: الموال؛ وهو النظم الشعري الأساسي الذي يعتمد عليه المعنى البدئي في صياغة القاسم الأكبر من موضوعاته الغنائية، حتى أن هذا المعنى «البدئي» كان يعرف أيضاً باسم «معنى الموال».

## ج- غطاء الموال الأول:

وعاش مع بعضهم ثلثي في رمى وتعم

الصف الثاني: ب - المظتوقة: شكل شعري مكون من عدد من الأبيات تقوم على قافية واحدة أو على عدة قوافٍ، ويوفى النظام الذي يجرى به تقسيم مكونات المظتوقة. والذي يأتي على النحو التالي:

المذهب: يتألف من مقطع شعري يتكون عادة من بيتين أو ثلاثة، وهو المقطع الذي يتكرر في المظتوقة بقافية واحدة.

الكوبية/ النض: يتألف من مقطع شعري يقوم على قافية واحدة قد تتفق أو تختلف مع قافية المذهب. وتقوم المظتوقة على عدد من الكوبيات (الأغضان) قد تتفق قوافيها أو تختلف مع بعضها البعض. ويفصل بين الكوبية والكوبية الذي يليه إعادة لمقطع المذهب. مثال ذلك:

المذهب:

جلاّب الخير، جلاّب الخير يابا

جانا بالخير، جانا بالخير يابا

كوبليه:

وعريس بيطل وجاب الكل يابا

خديست الكل وزى اللل يابا

المذهب:

جلاّب الخير... إلخ

إذا كان سائر الغناء البدوي ينتظم في هذين الصنفين من الشعر (الموال، والمظتوقة) فهناك من المصنفين البدويين من لا يلتزم التزاماً صارماً بالحفاظ على شكل كل من الموال والمظتوقة في التحديد الذي مر بنا وتوضيحه. فالأداء عند المعنى البدوي وإن كان يقوم على قواعد وتقاليده بعينها، فإنه يقوم أيضاً على قدر من المرونة، ربما يكون تعدد الأشكال الشعرية للموال واحد من مظاهرها. لكننا - وفي إطار هذه المرونة - لا نستطيع أن نتجاهل الفروق والتميزات الفردية للمؤدين والتي حملت بعضهم على تجاوز التعدد التقيدى للأشكال الشعرية، إلى التحرر أحياناً من القواعد الصارمة التي كانت تلزم الجميع - في السابق - بالحفاظ على شكل معين للمكونات الداخلية التي تقوم عليها الأشكال الشعرية الغنائية،

مسواه في الموال (عصب/ ردفة/ غطاء) أو في المظتوقة (مذهب/ كوبية/ مذهب.. إلخ). وهو الأمر الذي يمثله العديد من الأشكال المستحدثة لمنظومة الموال، حيث يمكن أن نجد شكلاً منها لا يقوم على التقسيم الداخلي المتعارف عليه، أو نجد شكلاً آخر لا يزيد عدد أبياته عن ثلاثة. كما هو واضح من المثالين التاليين:

لو كان أبويًا نهاني وقال لي توب لك يوم يابني

وأرسي أساس عثرتك من قبل ماتيني

أنا بنيت وعليت وجا للذنوب يمايني (يعابيني = يمرّضه)

مايهنّش جبال السحبة إلا قليل الأصل ياليني

أنا حكم على الزمن لخطب لي قمحي على تبني

إللى عملته في أبويًا بوخلصه إيني

\*\*\*\*\*

و:

اللى معاه فكر ينام به الليل ويصحى به

الشمع يحرق في نفسه ويدور على صعايبه

نام ياخالى نام، وسيب القلب لأصحابه

وفي المظتوقة قد لا يلتزم المعنى بمراعاة مكوناتها الداخلية، فقد لا يظهر المذهب في الأداء إلا بعد أداء الكوبية الأولى، وقد تنتهي المظتوقة بالمذهب. وقد تقوم المظتوقة - من أساسها - على مذهب وكوبيه واحد وهكذا...

## ثانياً: الشكل الموسيقي

أ - الأداء المرتبط بالموال

على الرغم من أننا لا نعرف على وجه الدقة متى تكون الإطار الاحترافي للغناء البدوي فإنه، وما لا شك فيه حتى اليوم، أن منظومات الموال القصير بأشكاله المختلفة كانت عماد هذا الغناء في دلتا مصر قبل أن تبرز أهمية المظتوقة والموال القصص في هذا النمط من الغناء.

ورواج الموال القصير اقترن (في هذا الإطار الغنائي) برواج شكل موسيقى مميز قام على طرق وأساليب أداء ذات صلة بمكونات الشكل الشعري للموال القصير وذات صلة بمغزى الخطاب الذي صيغ في أبياته. ولأن خطاب الموال يجنح غالباً تجاه معالجة حالات الشجن وبواطن الأسى والشكوى من الزمن؛ فإن هذه المعالجة انسحبت على لهجة



الأداء الموسيقي للموال، لاسيما وأن المودين قد توارثوا - من مقومات الموسيقى الشرق عريية - أساليب أداء ومكونات مقامية تساعد على إبراز هذه الناحية.

وبجانب هذه الميزة ارتبط الأداء الموسيقي للموال - ومازال - بعدد من الخصائص الفنية يحددها الدارسون في: حرية الأداء من الناحية الإيقاعية (أي الأداء الموسيقي غير المقيد بوزن قياسي)، وفي الاعتماد على تداعي الأناجن في مسار مرتجل يجعل تجاه الإفادة من معطيات الموسيقى الشرق عريية، لاسيما الإفادة من قواعدهما في التلويدات والانتقالات المقامية.

وفي الأداء الموسيقي للموال تأتي خاصية التحرر من الوزن القياسي على قائمته الخصائص الفنية التي يبرزها الباحثون، بوصفها - كما يقولون - «خاصية أساسية، تنتظم على أساسها سائر المكونات البنائية التي يشكل منها الأداء الموسيقي للموال، وهي مكونات لا تتقيد غالباً بشكل التقييمات اللحنية أو المسارات المتعارف عليها في الأداء الموسيقي الموزون».

وعلى الرغم من أهمية الاعتبارات التي ناولها لخاصية الوزن في الأداء الموسيقي، فإن أي درس للتكيفية التي يشكل بها الأداء، لابد أن يقوم على تحديد دقيق لطبيعة الدور التكويني الذي يلعبه الوزن القياسي في كل نمط موسيقي، لاسيما وأن هذا الدور يختلف من نمط موسيقي إلى نمط موسيقي آخر، ومن شكل موسيقي إلى شكل موسيقي آخر. وإذا كان التفسير السابق يرى أن الأساس في انتظام المكونات البنائية للأداء الموسيقي هو نوع الوزن، فهذا يعني من ناحية أننا لانفرد بين الأداء الموسيقي للموال وبين أي أداء موسيقي لا يجري بوزن قياسي. كأداء المكنن بأغاني تهلين الأطفال وأغاني التحنين ومنظومات العديد وغيرها من الأشكال المشابهة والتي يستطيع عامة الناس أن يفهموا بين كل منها بمجرد الاستماع إليها. وهذا يعني من ناحية أخرى أننا نفرض النظر، حتى عن دلالة المعايير البسيطة (المترورية) التي يستند إليها العامة في تمييز أشكال الأداء من بعضها البعض.

إن التشابه القائم على خاصية عدم التقيد بوزن قياسي، لا يعني بالضرورة أن الأداء الموسيقي في كل من الموال وتلك الأشكال الأدبية يقوم على قواعد فنية واحدة كما أن التحرر من الوزن القياسي في الأداء الموسيقي للمصاحب للموال، لا يعني أيضاً أن المكونات البنائية التي تندرج تحت هذه الخاصية لا ضابط لها. وكأن خلق الأداء الموسيقي من الوزن

القياسي في الموال يعني، في الوقت نفسه، إقصاء الأداء عن أية قواعد للشكل الفني الموسيقي؟ صحيح أن التحرر من الوزن القياسي قد يؤدي - في بعض الأشكال الموسيقية - إلى تحرر الأداء من الالتزام بخطة لحنية يعينها لصياغة المسارات النغمية، أو لتشكيل مكوناتها، وهو الأداء الذي يمكن أن نسميه «أداء حر». لكن هناك - مع ذلك - فارق مهم بين خصائص هذا الأداء «الحر»، وخصائص الأداء الذي يلتزم فيه المودون بقواعد وأساليب فنية بعينها، لكي يشعروا شكلاً موسيقياً، يراعون فيه عن عمد، أنه غير مقيد بوزن قياسي. وهو الفارق الذي يتلأ بالأداء الموسيقي للموال عن الأشكال الموسيقية الأخرى التي تتفق معه في خاصية الوزن.

أما عن تداعي الخواطر اللحنية في الأداء الموسيقي للموال، وخاصة عند المبحرطين - فمن الخطأ أن نفسره حسب المفهوم الشائع للارتجال، وهو المفهوم الذي يضع العمليات الموسيقية التي تجري في الموال، على درج «البساطة» في التنظيم، وعلى مستوى العسوية في الأداء. فالتحليل الفني لما يأتي في الموال من خواطر لحنية، يؤكد أن هذه الخواطر تعد تمثيلاً متقناً للجد الفني الابتكاري الخاص بالمودى. وهو جهد يظهر كيفية معالجته لألأس الموسيقية المتوارثة والمتعارف عليها في الموال، ولا يصح النظر إلى هذا الجهد إلا بوصفه خلاصة الخبرة التي يتعين على كل مودٍ «محترف» أن يتحصل عليها، لكي يدخل ميدان أداء الموال، وهي الخبرة التي يمكن أن نتلمس بعضاً من جوانبها في وصفنا التالي لأقسام الأداء الموسيقي الذي يأتي عليه الموال:

أ - الاستهلال / التمهيد: يشكل من مسار لحني يتألف من بضعة نغمات قليلة تكون، عادة، النغمات الأساسية في التكوين المقامي المختار. ويجري تحريك الممار بتمهل يكتي لتوكيد هذه النغمات القليلة بوصفها الأساس النغمي الذي يتشكل عليه الأداء، والذي يساعد - في الوقت نفسه - على التشكيل الحسي العام بالإطار النغمي. ومثي تم الانتهاء من تشكيل هذا المسار الابتدائي، يتصرف المودى بصوته إلى بناء متصل نغمي يهتله إلى مرحلة أخرى في الأداء.

ب - الوسط / النما: ويبدأ بتوليد أشكال معتدلة من التكوينات اللحنية تنصرف إلى مسار صاعد وهابط وفق الضرورة التي تقتضيها خاصية «التألف» بين النغمات. وفي كل حركة صوتية تكون للنغمات المحورية دور أساسي، إما للوصول إليها (ركوز) أو للانطلاق منها (بناه). ويظل الأداء يجري على هذا النحو خالفاً أشكالاً متعددة للرباط بين

الذي يتحقق في الأداء بعمليات موسيقية تظهر فيها أساليب التحضير والتجهيز النفسي، إلى أن تحين لحظة انتقال الشعر إلى قسم «الريفة»؛ وهي وسط الموال، أو بالأحرى: قلب الموال «الشعر»؛ وقلب الموال الموسيقا، حيث يتصاعد فيه اللحن باستعراض متقن لطرق الأداء المتعارف عليها في أداء الموال، وعلى وجه الخصوص: تلك الطرق التي تنشئ علاقات متأنقة «ومؤثرة» بين التفاصيل الصوتية الريفية وبعضها البعض من ناحية، ويهدأ وبين النغمات الأساسية في الأداء من ناحية ثانية.

على أن التفاعل في شكل التقسيم بين الشعر والموسيقا المصاحبة له، وكذلك مراعاة المبدأ الذي قام عليه هذا التفاعل، لم يعد شرطاً ملزماً - عند المغنين البليدين المعاصرين - لكي يتحقق الشكل المميز للأداء الموسيقي «الموالي»، فالمغني المقتدر في إمكانه التخاضع عن ضرورة أن يكون الشكل الشعري للموال قائماً على التقسيم الثلاثي التقليدي، شريطة أن يلتزم بهذا التقسيم في الشكل الموسيقي «الموالي»، وشريطة أن يلتزم بإظهار العمليات الموسيقية التركيبية التي يتميز بها هذا الشكل الموسيقي. وهي الحالة التي استطاع بها المغنون المحترفون أن ينشروا شكلاً موسيقياً متكافئاً للأداء «الموالي»، لا يستخدمون فيه سوى شطرة شعيرية واحدة أو شطرتين، بل استطاعوا أيضاً أن ينشروا هذا الشكل الموسيقي معتمدين على التلحين بكلمة واحدة، وأقرب مثال على ذلك، للمازج الغنائية الشائمة للأداء «الموالي»، المتكامل الذي لم يستخدم فيه الموزون سوى كلمة «يايل»، و«ياعين»، و«آه»، وغيرها من المفردات التي يسمح تكوينها بهذا الاستخدام؛ فمن مزايا الأداء الموسيقي «الموالي»، أنه يعترف طرقاتاً وأساليب أداء أمكن الإفادة منها في تطويع تفاعيل النظم الشعري للبيت الواحد، بل وتفاعيل الكلمات المفردة لحركات وسكتات هذا الصنف من الأداء الموسيقي. وهي المزايا التي جعلت الشكل الموسيقي «الموالي» بأقسامه الثلاثة الأساسية نموذجاً للتركيب اللحني الذي يجاوز، بشكله ومكوناته وأساليب أدائه، بساطة الخصائص الغنائية (التي تميزه أغلب الأشكال الغنائية الشعبية) إلى عمليات صوتية بالغة التعقيد. وهي أيضاً المزايا نفسها التي يبعين على «المازجين» أن يخبروها جيداً عندما ينفون محاكاة الألقان التي تخرج بالتقسيم البشري في الأداء «الموالي»، أو عندما ينفون إنشاء الشكل الموسيقي الآلي المعروف باسم «التقسيم».

أما الأداء في الموال القصصي، فيبدأ على غرار البداية نفسها التي تأتي في الموال القصص. وعلى الرغم من أن المدخل الشعري للموال القصصي يتكون من «عقب» فقط؛ فإن

الذغمتا وبعضها البعض. وفي هذا القسم الغنائي في الموال يستطيع المغني المقتدر أن يظهر براعات في معالجة العلاقات النغمية الطبيعية والتي يتيحها التكوين النغمي في السلام الشرق عريية، من ذلك على سبيل المثال:

– القدرة على اختيار اللحظة الملائمة للتركيز على نغمة ما، إما بدءاً أو بخرقها أو بتكرارها عدة مرات قبل الانصراف عنها إلى النغمة التي تليها صعوداً أو هبوطاً.

– القدرة على اختيار اللحظة التي تصاعف من حالة انسجام وتوافق التكوين اللحني عدد تكوين نغمة فيه ثم تعديلها ببطء أو تعديلها سريعاً إيقاعاً بالانتقال الصريح إلى مقام موسيقي آخر، أو الاكتفاء بلمس هذه النغمة من قبيل تطعيم انصراف في هذه اللحظة من الأداء.

– القدرة على اختيار مقطع لحني بعينه، والتدرج به إلى موقع آخر في الأداء لغرض إعادة جزء سابق من الأداء، أو بفرض الوصول إلى الخاتمة.

ج - الخاتمة / التسليم: هناك شروط مهمة للوصول بالأداء إلى خاتمة الموال، إن لم تتحقق سقط الأداء كله. ومن هذه الشروط أن ينتهي الأداء الموسيقي على النغمة الأولى التي يرتكز عليها المقام الموسيقي المستخدم في الأداء (النغمة الأساس)، ولابد أن يكون الوصول إلى هذه النغمة الأساس قائماً على التدرج اللحني المتقن. وهذا التدرج - وإن كان ينظر إليه أحياناً على أنه «تصفية»، لما تم من عمليات موسيقية - (أي التدرج بالأداء إلى حيث بدأ بالنغمات الثقيلة)؛ فإنه كثيراً ما يأتى بعكس هذه النظرة، وخاصة عند المغني المحترف الذي يتميز بقدرة خاصة في أداء الموال. وكل مغني لديه خطته اللحنية التي يحميها بها بين أقرانه، في رسم مسارات الألقان وسائر العمليات الموسيقية التي تجري داخل الموال. ففي الخاتمة تتكفل كل أو بعض هذه العمليات الموسيقية التي (مر بها الأداء) وكأنها إعادة للعرض الموسيقي بكل توافقاته في إيجاز سريع خاطف، ويقدّر استيعاب الموزن لأساليب هذا التكثيف السريع، ويقدّر توقيفه في تنفيذ خطته اللحنية، بقدر ما ترتفع درجة الإقناع بالخاتمة «النامة، الموفرة».

وفي الأداء التقليدي للموال، درج الغنائون المحترفون على إظهار علاقات تكوينية بين شكل الموال (الشعر)، وبين شكل الأداء (الموسيقا). وهي علاقات لا تقتف عدد شكل التقسيم الغنائي (المقابل) في كل من الشعر والموسيقا المصاحبة له؛ وإنما تتجاوزها لتظهر المبدأ اللغوي الذي قام عليه هذا التقسيم. فالشعر - في الموال - يبدأ بالمعجب، أي بالتقديم أو الاستهلال

بداية الغناء قد تتحول إلى أداء موسيقى متكامل، كالذي يحدث تماماً في حالة أداء الموال القصير المتكامل الأقسام.

وعند البدء في أداء متن القصعة، يتجه المصنف ناحية تأكيد الأسلوب المميز لأداء قصته وهو الأسلوب الذي يعتمد فيه المصنفون - غالباً - إلى الأداء بطريقة «القول» و«الردة»، يفصل بينهما لزمة موسيقية آلية، وهي طريقة قريبة الشبه إلى حد كبير بطريقة الأداء بالموال والجواب الموسيقيين.

وخلال الأداء يلجأ المصنف إلى تغيير أسلوب أدائه لكي يتناسب والمعطيات الموسيقية التي يجريها من حين إلى آخر، ومنها على سبيل المثال:

- تحويل أداء عدة شطرات من الشعر إلى الوزن للقياسي ثم للتحويل بأداء هذه الشطرات الشعرية (نفسها) إلى الأداء بطريقة الموال.

- تحويل أداء عدة شطرات من الشعر إلى الوزن للقياسي ثم للتحويل إلى شطرات شعرية أخرى بالأداء الموال.

- الأداء بطريقة الموال على «الوحدة» الموزونة وزناً قياسياً، وتطويع الأداء من حين لآخر للوزن القياسي والمعدة إلى الأداء الموال على الواحدة.. وهكذا لفكرة من الأداء قد تطول وقد تقصر وحسب مقتضيات التصعيد للنص.

- استخدام طريقة الخاتمة الخنائية المتبعة في أداء الموال القصير، وذلك من حين لآخر، ثم العودة منها إلى الأداء بأسلوب «القول» و«الردة»، أو العودة منها إلى الأداء على الواحدة أو الأداء الموزون قياسياً.. وهكذا.

وفي ختام القصة يلجأ المولى غالباً إلى الخاتمة الخنائية «التامة» المتبعة في أداء الموال القصير، مستخدماً شطرات الشعر الريفية والغناء المتبعين من الموال الأول وذلك يكتمل الأداء شعراً ولحناً.

\*\*\*

## ٢- الأداء الموسيقي للطقطوقة

إذا كان الموال يشغله (الشعر والموسيقى) ظل علامة رئيسية لتصميم المصنفين المحترفين الذين دخلوا إلى ميدانه، فإننا لانعرف، على وجه الدقة، متى بدأ غناء الطقطوقة. وسائر منظومات الغناء الموزون في موقع قياسي يدخل إلى دائرة الغناء البلدي ويتحول شيئاً فشيئاً إلى بند مهم في محفوظ المصنف. ولذلك فإن رصدنا لهذه الإضافات الفنية بحسب - في المقام الأول - على الواقع الخائى المعاصر.

وأداء الطقطوقة بعد علامة مميزة لكيفية معالجة المصنف البلدي لأداء الموقع والموزون وزناً قياسياً. وعلى الرغم من أن الوزن - في هذه الحالة - يستمد عادة من شكل النظم الشعري للطقطوقة ومن وزن تفاعليها، فإن أداء الطقطوقة - عند المصنف البلدي - لا يجري مستقلاً عن السياق الموسيقي الذي يجري عليه أداء الموال القصير. وهو اقتران لا يجرى إغفاله عند رصد الأداء الذي يعرفه المصنفون البلديون، لاسيما وأنه يظهر الشكل المميز لما يعرف بـ: «الوحدة الخنائية» التي تقوم على وصل الموال بالطقطوقة، ويوصل الطقطوقة بالموال، رغم أن كلا منهما لا يتفق مع الآخر في خاصية الوزن القياسي.

واقتران الطقطوقة بالموال - في الغناء البلدي - يجري على مسار لحني متصل، ولأن هذا المسار يحول - عند بداية الطقطوقة - إلى الوزن القياسي، فإن مكونات هذا المسار تتخذ أشكالاً وانتجاهات وسرعات مختلفة عن تلك التي تتخذها في مكونات الأداء «الموال». لكن المسار يظل - مع ذلك - قائماً على وحدة الأداء التي تسمح بإعادة أداء الموال بعد انتهاء الطقطوقة، وبداخل الطقطوقة وفي إطار النظم القياسي، دون التقيد بتأثير لبراته الشديدة أو الخفيفة، وهو ما يعرف في الأداء بـ «غناء الموال على الواحدة».

ولاشك أن دخول الطقطوقة إلى محفوظ المصنف البلدي أثر بدرجات مختلفة في القيم الموسيقية التي كانت سائدة قبل اعتماد الطقطوقة بنياً من بؤد الغناء عند هذا المصنف، ولعل المراحل التي مر بها شكل المصاحبة الآلية - عند المصنف البلدي - تكون شاهداً على هذا التأثير. فالغناء البلدي، أو بالأحرى غناء الموال عند المحترفين، كان يجري بمصاحبة آلة أرغول واحدة (في الحجم الكبير) أضيف إليها - فيما بعد آلة سلامة واحدة. ثم زيد عدد آلات هذا التكوين فظهر الأرغول والسلامية كل في زوجين فكان حجم إحدى آلي الأرغول ونصف حجم الأخرى. وكذلك الحال بالنسبة للسلامية، وعليه كان الحجمان الصغيران للأرغول والسلامية يستخدمان في مرتبة «ريس» (الأداء الألمان الرئيسية) بينما كان الحجمان الكبيران منهما يستخدمان في مرتبة «تبوع» (التريد ومساندة الألمان الرئيسية). وبهذا التكوين الآلي كان يتشكل الجرس الصوتي المصاحب لصوت المصنف. ولأن الغناء لم يكن يتشكل إلا في حدود الموسيقى المقرنة بالموال، فلا حاجة حينئذ للترقيع أو وزن الألمان، ومن ثم ظل التكوين الآلي المصاحب للمصنف البلدي قاصداً على آلات الغاب وحدها. وأصبح هذا التقليد علامة مميزة للمصنف البلدي وقرينه الموسيقي، وحتى بعد دخول الطقطوقة، لم يندفع المصنف تجاه التغيير دفعة

واحدة، إذ ظل الكثير منهم - حتى المقود القليلة للماضية - يراوحون (في أناتهم) بين الإمكانيات التي تتوافر عليها آلائهم الغاب التقليدية، وبين المقصنات الفنية الجديدة التي يبرزها أداء الطقوفة. وإذا كانت إغرامات التفسير الفني وصنوبراته تكأت عند فريق محافظ من المفسرين البلديين، فإنها ما لبثت أن تشككت - في صور متعددة - عند فريق آخر منهم راح يدخل، ليس فقط آلات التوقيع، كالرق والدريكة، وإنما آلة العود والكمكان، وآلات أخرى لم يكن للمضى البدي عهد بها في الزمن السابق.

وفيما يلي نورد نصاً كاملاً لمرال قصصى بطولن:

### ”شليباية“

يَدهرُ كلك حوادث مؤلمة ونعيم  
وَمِعادِن الخلق فيها من خُشنٍ ونعيم  
الدنيا فأنه وعجب وفيها الحب ونعيم

\*\*\*\*\*

باللي بسمع لمضى الدور شغناها  
على حادثة في أسبوط وبالمظبوط شغناها  
فعدت ألف عليها كثير وبعاد  
وبنا من نكاشي وقلم الفن وبعاد  
حادثة غريبة في بق الناس وبعاد  
فوق الجرايد وع الأهرام شغناها

\*\*\*\*\*

أصل الحكاية راجل من منظوط ولادن  
وكان اسمه عبد العظيم، راجل كريم ولدين  
وعايش في نعمة ماعلهشي سلف ولادين  
الطل نابه وقطع مدته صالح  
عشرين فدان ملكه والراجل صالح  
صايم مصلى وعارب رينا صالح  
فلاح وفالق وعنده م الخلف ولدين

\*\*\*\*\*

ابنه الكبير اسمه خالد بالصحيح وجميل  
الأب بيترهم شال حملهم وجميل  
ماخلشي غيرهم ولاعنده بنات وجميل  
خلاف مراته كبيرة البيت وياهم  
الأب عايش شديد العزم وياهم  
اسم الولدين عرفناهم، خالد وجميل

\*\*\*\*\*

خالد وكان الكبير ولكن جميل أحسن  
من صفرة يدرى السمانى والكمال أحسن  
وأبوه فرح بيه بكمه نبيه وأحسن  
قام قال ياخالد معايا رأى متغير  
أسمع كلامى وأوعى تكون متغير  
تشوف مصالح الزراعة وعيب تخغير  
أخوك صغير يروح المدرسة أحسن

\*\*\*\*\*

ثم اتفاهم وكودوا جميل يتعلم  
ستين ثلاثة اجتهد بالفهم واتعلم  
بقى عنده عشرين سنة استاذ معلم  
على فكر حازل التباهه والكمال زابن  
فيه كل شى بمجبب إلا الأدب زابن  
وعملنا ليه دور بكمه بطل زابن  
خَد الشهاد وتم علوم واتعلم

\*\*\*\*\*

فقتل جميل في البلد مبسوط وتهيه  
الأب جاله مريض عياه وتهيه  
لقى كل دكتور بديه دواه بيه به  
عبد العظيم قال خلاص فرط الأجل منى  
ياولاد أنا كبرت ولا عدش رجاء منى  
واسمع ياخالد وصيه لجل أخوك منى  
من بعد منى ارضى تقصر فيه وتهيه

\*\*\*\*\*

لما الراجل مات وفات الولاد محترمين  
خيرهم زيادة وكانوا في عز محترمين  
وموجبيني بعضهم أخين ومحترمين؟  
ولاحد منهم يقل حياه وأدبهم  
عايشين في أمان ما بين الخلق وأدبهم  
وعاشوا بأدبهم في وسط الناس محترمين

\*\*\*\*\*

خالد نده: يا جميل، الفضل من إيدك  
يا صاحب العلم والتعليم من إيدك  
أنا قصدى تبقي كبير البيت من إيدك  
وسأنا والدك لأتلك لاتهان فى البيت  
أنا ه فلق وانت تستريح فى البيت

إسرف إننت علينا يا عزيز في البيت  
ومصروف البيت وبيا الخيط من إيدك

\*\*\*\*\*

قام قال: يا خويا معانا ظروف تخدمنا  
ماتنا لله نعمل قرح لا الدنيا تخدمنا  
يمكن تساعد ظروف الحظ تخدمنا  
اسمع كلامي يا اخويا واللهم واجب  
دى الأم في الفصل بعد الأب ليها واجب  
كبرت وواجب نجيب لك واحدة تخدمنا

\*\*\*\*\*

قام قال: يا جميل أنا عاشق جميل علام  
وبقى لنا منه سوى جرح للهوى علام  
واحدنا ولاد ناس كبار مثلكرمى ع الأم  
قبنى عشق بنت لمه صغار وكفايه  
ليها قد ودلال أسيلة خال وكفايه  
لو شفتها يا جميل تسر، وكفايه  
واسمها شلبايه وابوها حسن علام

\*\*\*\*\*

ولاحد غيرك دخل في القلب ومزاجي  
محلّى كلامك ومحلّى اللهم ومزاجي  
وانت الصغير ماشفت عيب من زمك  
أنا بصفتي الكبير أشبه ابوك يا امك  
وإن وافقت أمك يتم الفرح ومزاجي  
على دخلة أمه وهى سامعه الكلام من أخوه  
قالت لهم: عيب دا كل جمال من أخوه  
إحنا ولاد ناس، كرامتنا تضع من أخوه  
أنا خايفه على سمعك لتنهزم منك  
بنت الأرامل تضع ثروتك منك  
يا إمّه متحبها تنزل أخوك منك  
لو هوى جانيه خلف منك عشر جدران

\*\*\*\*\*

خالد ما عجبوش كلام أمه ومش مبسوط  
ماسكين وعاشق وعينه بالجمال مبسوط  
قام راح لا يوها وكان راجل غنى مبسوط  
قعدوا مع بعض حنوا المهرة والغاية  
واتفروا لتنين على الزوجين والغاية

كثير كتابهم وقاموا فرح ع الغاية  
خالد تزوج بشبابية وعاش مبسوط

\*\*\*\*\*

شوف دارت أيام، ودولاب الليالي دار  
والأم جالها مرض، ماتت وسابت الدار  
وجميل بيكي ولا عدلوش حبيب في الدار  
وهي فرحت وتم الفرح وياها  
الدار خليت ولا عاد حد وياها  
وحظها تم ولا عاد هم وياها  
بلنت مناها وأهى صبحت كبيرة الذكر

\*\*\*\*\*

ليه م الليالي وكان خالد بايت بره  
معلق الساقه بيسقي في الخيطان بره  
شلبايه عاشقه، وعينها لجميل بره  
دخلت على جميل، أبو الشكل للجميل والأصل  
لايسه قميص نروم منزوع الكمام الأصل  
قام لما شافها كسفاها، قال لها: وين الأصل  
ياعدمية الأصل إغزى، واطلعي بره

\*\*\*\*\*

قالت: يا جميل أنا قلبى فى هواك مايل  
باتمنى عطفك على ن زمان ميل  
خالد أخوك من هذا تما.. يمنا ميل  
قام قال لها: عيب مايسحق كدا فى الشرع  
دا اللي بيع الشرف موته حلال فى الشرع  
دارى الأمور واختشى حبه دا عيب فى الشرع  
وطبعما الفرع عايز القلع لو ميل

\*\*\*\*\*

قالت له: قُرب تمالى لجأى طاروعى  
هزنى بالوصل لعل فصل طاروعى  
أنا فى انشغال بوك وقلبي عليك طاروعى  
أجبر بخاطري، عشان خاطرك وهبت النفس  
قام قال لها: اللصق فى الرجل يزل اللص  
دارى الأمور واختشى حبه وعفة نفس  
لحسن على للهس قلبي من مطاروعى

\*\*\*\*\*

قالت له : فكر شويه قبل ملاعبتي  
لعمل عليك نور وفيها تدور ملاعبتي  
وتدور في بحر النساء وأهوال ملاعبتي  
راح تبقى في ديق لم توجد رفيق ونسا  
وحسن عقلك شرد من ذا المرض ونسي  
راح أوقفك في الشرك فيه تتمسك ونسا  
وأوريك مكابد النساء وتشوف ملاعبتي

\*\*\*\*\*

قام قال لها: عيب ما يحصل شيء من ذلك  
فومي لأختي عيب بلاش الفل من ذلك  
وقعتي شرقك، نزل ع الأرض من ذلك  
أنا كنت فاهم جمالك فيه أدب وعفاف  
أنا بليك خاينه، تعززي صرب الرصاص وعفاف  
أنا اللي قاري كلام رب العباد وعفاف  
ونسبنا أشرف نسب، حمانا الله من ذلك

\*\*\*\*\*

باتت على نار، حين طلع النهار بدرى  
ودمعها سال على الخدين من بدرى  
راحت لخالد قالت له على الكلام بدرى  
قالت له: جاني جمل في الليل مارنتشي  
وقل أدبه وطلب الفاحشه مارنتشي  
أنا قلت له عيب كلام العيب مارنتشي  
لازم دا يمشي ويطلع م البلد بدرى

\*\*\*\*\*

قام قال لها: إزاي حصل هذا الكلام منه  
وجميل أخويا ويتعلم علوم منه  
ولاكتش واجب كذا يحصل كثير منه  
وصار ينفخ كما ثعبان ويعداه  
وقال لها إن كان حصل بصميج ويعداه  
لحرق فواده ضروري وانتقم منه

\*\*\*\*\*

راحت لأبوها قالت له ع الكلام بطال  
اشد غيظه وعينه ع الأذى بطال  
شيع لخالد وقال له: لفت ولد بطال  
لو كنت راجل ماكش أخوك زاد عجب  
شبابه قالت لي عليه زاد عجب

ودخل عليها في نص الليل زاد عجب  
وقل أدبه طلب منها كلام بطال

\*\*\*\*\*

كتر الكلام بإسلام والجميع أمن  
السيرة لفت وذارت في البلاد أمن  
وكل واحد سمع هذا الكلام أمن  
شابين دموعها فوق الخدين حقوها  
ومثلت دور مابين أخين حقوها  
قالت على اللجب ولا فيه ناس حقوها  
وسدقوها وخالد ع الكلام أمن

\*\*\*\*\*

خالد سمع الكلام، زره الشيطان ورماه  
على قتل أخوه بالسدس جاب ظروف وهشاه  
وقال بإجميل عقلك راح يميل ورماه  
في نظير مابهدلت شرفي، والأشرف يدهش  
تدخل على زوجتي واسمع كلام يدهش  
رفع زناد السدس قال له، أخوك يدهش  
الطرف ماطلعش قام خالد بكى، ورماه

\*\*\*\*\*

قام قال: ياخويا فعلا البيت مع يوسف  
تستاهل الدبح فعلا لو معايا سيف  
والصبر فيه جبر للغبان مع يوسف  
قرب ياخويا واستمع هذا الكلام مني  
هي اللي جت لي وكأت طابيه الذنس مني  
تشبه زايخه مع الصديق مثل مني  
من قبل مني دا حصل الدور دا مع يوسف

\*\*\*\*\*

قام قال: ياجميل ماتقمعش هذا خالص  
مدم إنت قلبك ماعدش ينأ خالص  
يحمم على قمارك في البلد خالص  
جميل ببكي ظروف الحظ وهمومه  
عمال يروح على اللي صار وهمومه  
وشايل هدمه وماشي م البلد خالص

\*\*\*\*\*

أخ يردع أخوه يقول له مني السلام  
لم عدت هـ تعززي  
أنا ماشي وسايب الدار لا البيت هـ يعزوني

بدل الفصائح ونخسر بعض، هـ تعزّني  
أنا اللي كاندي الزمن خدّ عزوتي وغريب  
مكتوب على أمّاجرم البلد وغريب  
حقق وأبقي افكركي في كل يوم وغريب  
لو كنت راح اموت غريب، يحيى يوم وتعزّني

\*\*\*\*

طالع جميل م البلد زعلان قدامه  
عمال يلوح من اللي صار قدامه  
ماشى في طريق عمره ماشاف قدامه  
عمال بيبيكي من أحوال الزمن بالعكس  
م الوحدة جانب الزمن ومن ظلم الطريق بالعكس  
قام بص شاف «نكس» نوره من بعيد بالعكس  
شارر بيده وقف الكنك قدامه

\*\*\*\*

لّقي راجل بيه، ويثله «مزمزل» ريحه  
قام مدّ ايده بسرعة وقعد ريحه  
وقال له: قول لي أنت متوجه لغين ريحه  
جميل حكى له على قصه أخوه بابني  
وهو بيلوح وقلبه فيه جروح بابني  
قام قال له: مطيش أسبر القدر بابني  
اللي تعب بابني بكرة بنعدل ريحه

\*\*\*\*

في السكه حصل دور وياهم بضرب الدار  
طلعت عليهم لصوس قطعوا الطريق بالدار  
وخدوا م البيه جميع كل اللفوس بالدار  
وقام كبير اللصوص سحب بنت الزاغل بيده  
قام قال لهم: عيب، وأعرض، سيّبه بيده  
جميل نزل والسمس كان ملان بيده  
قام مدّ ايده وضرب الأيدي بالدار

\*\*\*\*

الباقى جريرو ولا عاد حد يناسبنا  
لا في الجراء ولا في الفل يناسبنا  
البية نده: يا جميل الحظ ناسبنا  
باللي زرعت الجميل تشكر على سيرك  
قول لي الحقيقة وعرفني طريق سيرك  
ولاحد غيرك يمين بالله يناسبنا

\*\*\*\*

وركبوا ثنتين ونزلوا ع البلد أسويط  
جميل تكلم مع البية الكبير في أسويط  
قام قال له: أنا بدّي أعرف حضرتك في أسويط  
قام قال له: على العين طلبك توجدّه بأمرير  
راح نبقى منك، وتبقى مثلنا بأمرير  
ولنا ح قول لك على اسمي الصحيح بأمرير  
«أمين أبو شعير»، وقامني محكمة أسويط

\*\*\*\*

جميل قعد عندهم شاف الهنا وخلص  
تزوج بـ: «اللي»، بقى «اللي»، مدام وخلص  
وعاشوا في تيسير من بعد التيسير وخلص  
أترّد تاني لشلابيه مع جوزها  
بعد جميل ماشى امسلحت مع جوزها  
ويرضه طبت وأهى حبّت على جوزها  
ونوت لجوزها تزله في البلد وخلص

\*\*\*\*

من بعد ما خلّفت منه ردّ واحد  
سمّاه سلامه وقال واحد عرض واحد  
وهي لقت وحبت في البلد واحد  
اسمه كمال الحسيني في البلاد دارت  
خالد دا له جار، وقال له طيبك سترك  
بشوف كمال الحسيني مفكرس دارك  
بيخش ما بيعير ولا واحد

\*\*\*\*

خالد علم أن دا له ردّ رايها  
قام راح ضربيها وقال لها عيب رايها  
إزأي كمال الحسيني يخونلي رايها  
عرفت لإنه علم جاله خير ملها  
ماعدتشي تبليغ في يوم التقصد وأماها  
غضبت وزعلت، وقالوا الناس مالها  
شالت عزالها وسرفت ختمه رايها

\*\*\*\*

راحت لايوها وولخده ايدها راخر  
قالت له: بابا، دا خالد سبني راخر  
قال لي: كمال الحسيني يتمشقيه راخر  
لازم أوريه ولّوع فيه ولزله

خُصَّه معايا أمه جيباه وأزله  
وكنت الأرض ربابا البيت وأزله  
لازم أزله ويطلع م البلد راخر

\*\*\*\*

خالد درى م البلد لإن راح ملكه  
بقى شبه سكران وتابه والشيطان ملكه  
ورفع قسنيه ويبدافع عشان ملكه  
وحسين علام، حين سمع الكلام بدلول  
شيع له ناس م البلد مسحبات جند بدلول  
وقالوا له: ياخالد دا عمرك ينتهى بدلول  
وطلعوه غصب، نص الليل من ملكه

\*\*\*\*

خالد طلع م البلد ودمعه يسيل عندى  
ويقول ياجميل دا حَقَّك شئ كثير عندى  
أنا اللي غططان وظهت غططى عندى  
مسكين بيبكى من أحوال الزمان والنجر  
راح كل مايملكه لم عنده متاع بنجر  
أخوه وابنه وملكه م البلد والنجر  
شغال على البر، يوم عندك ويوم عندى

\*\*\*\*

شلباية رفعت قسنية للطلاق فى الحال  
بعدما خالد مشى راق جوهها فى الحال  
قالت: كمال الحمسينى يحل لى فى الحال  
وقالت باكمال، فذاك الروح وعذابى  
أنت اللي لى بطول الأيام وعذابى  
مالى وملكى فذاك الروح وعذابى  
وحكمت غبابى لها واطلقت فى الحال

\*\*\*\*

قالت: باكمال، حدايا المال من جيبى  
وهـ نَشَم منى روابح مسك من جيبى  
مالى وملكى لنورك مين أجيبة  
بيبى وبيتك ثلاث تشهر شام عده  
ونخشى على بصننا ولا فوه لحد عده  
مهك على ولما تكوفى العده  
أنا مستعدة لدفع المهر من جيبى

\*\*\*\*

قالت السبعاء وانتهى حكم للصيب فيهم  
شلبايه خدما كمال ولا عاد مجال بيهم  
خلبك معايا وشرف اللي حصل بينهم  
غرقت فى حبه ولا سألت فى ولدها  
الفالى ياكلوه ولا يدروا لولدما  
الله يذل قيلة الأصل وولدما  
حرمت ولدما وكان عايش ذليل بينهم

\*\*\*\*

مسكين باكل لقمه على دمعته من أبوه  
قام جاله راجل وقال له: ياولد من أبوك  
راح أعزقك نسبك وأفهمك مين أبوك  
ليك أم بسبب البلوى طفتت عمك  
ونهيت الملك منه وسوتت عمك  
كمال الحمسينى لايقى أبوك، ولا عمك  
دا راجل جوز لك، وناهب تركتك من أبوك

\*\*\*\*

خد بلندقية وضع فيها الظروف همه  
وصل إلى القوط والسارح معاه أمه  
وصل جوز أمه منريه فى الحشا عيارين

\*\*\*\*

وآدى أنت ناير ولا ف فى البلد عيارين  
وعايش ذليل ياولد بين العالم عيارين  
وأن خدت تار أبوك، دا صبتك فى البلد عيارين

\*\*\*\*

آهى جت رجال الحكومة والبوليس بيدوا  
وصلوا لبيت القليل عايزين ذلول يظنوا  
شلبايه قالت لهم: جوزى التقديم وابنه  
هما اللي قفوه بدوع الغدر ياتنابيه  
بحلوا اللبايه على خالد، جابوه وابنه

\*\*\*\*

وضعوه فى السجن للتحقيق وغيايبى  
وسلامه وياه ودمع العين وغيايبى  
نشروا له صورة فى الأهرام وغيايبى  
جميل قرأ الحادثة ونسيه قاعد جانبيه  
ورأها البويه وعقله فى وقفها جن بيه



قام قال له: بالله نسا فرع البلد جانبيه  
نشوف أخويا حصل له إيه فى غيايى

\*\*\*

نزولوا على منغلوط لكتين فى الأول  
راحوا لخالد جابوهم م السجن فى الأول  
وقال له: قولى على حكاية البلد م الأول  
خالد حكى لهم على ذل لللى صار وكثير  
على تزوير العقد بينقول للعمال دلكتير  
والقاضى قال للنايه: الحق عناح دا كتير  
فيه عقد تزوير عيدوا التحقيق من الأول

\*\*\*

قامت للنايه، وخالد راح وياهم  
لبيت شلهايه، ودار البحث وياهم  
خالد وجميل بكل دليل وياهم  
قبضوا النايه على اللى كاتبين أوراق  
وانتدين شهاد من أولاد عمها أوراق  
هى أبوها جابوهم فى الجديد أوراق  
وضبطوا أوراق، وخالد ختمه وياهم

\*\*\*

القاضى قال للنايه: الحق مين باع له  
خالد غايى م البلد وابنه حديث بعله  
وشلهايه بتكى وأبوها خس مين بعله  
قاضى النايه عاد التحقيق ونسيبه  
وجميل مبسوط بقاضى أسبوط ماهر نسيبه  
ويقول: فرصنا خالد معزور ونسيبه  
وباع نسيبه، لكن جميل مين باع له؟

\*\*\*

قيدها يابيه قوام وأثبتها تزويره

دى قسنية ثابتة بكل دليل تزويره

حقق بعينك وشوف الدور تزويره

تاريخ القسنية تمام مثبتت بالواحد

فى شهر إثنين، يعنى كاتب وشاهد

وأبوها حكمهم واحد

على كل واحد خمس سلوات تزويره

\*\*\*

وأقرّد ثانى لدار الحكم والأشغال  
أبو زرع طيب لازم يحصد مع الأشغال

وخالد براهه، ولا يجوزش عليه أشغال

وسلامه نسه، أنا أقول لك عليه وهنا

دا ولد صغير، وحير من هناك وهنا

شلهايه فى السجن بتقاسى العذاب وهنا

خمسمة وعشرين سنة شاققة مع الأشغال

\*\*\*

وثلاث سنين بس فى الأحداث لسلامه

على تزوير العقد رد الملك لأصحابه

يسرى أبو شعير عز كثير وسلامه

هو اللى جاهد ورد الملك لأصحابه

وكانت حكاية وآخرها خير وسلامة

\*\*\*

واسمع كلامى يا عاقل بالألب ثانى

خالد وجميل ردوا لبعضهم ثانى

وعاشوا مع بعض ثانى فى رضى ونعيم



# «محمّد طاهر»

## ومقومات مغن شعبي ذائع الصيت

### د. سامية دياب

للموسيقى الشعبية أعلامها الذين انحدروا بموهبتهم وقدراتهم فتجاوزوا حدود قراهم، ومواطنهم الأصلية إلى آفاق رحبة ارتفعت فيها أسماؤهم إلى مصاف النجوم المتألّنة. وفي الغناء البدوي، على وجه الخصوص، برز الكثير من الفنانين الذين أظهرها هذه القدرات وحازوا الشهرة والإعجاب. وفي هذا المقال نركز على واحد من هؤلاء الفنانين الذين عرفتهم مصر خلال العقود الثلاثة الماضية باعتباره واحداً من أبرز أعلامها في مجال الغناء الشعبي على الإطلاق، وهو الفنان محمد طه.

وهذا التركيز لا يأتي هنا بفرض الإعراب عن واجب التقدير الذي توليه لجهوده هذا الفنان الراحل - فحسب - وإنما يأتي، أيضاً، لأن محمد طه يمثل ظاهرة مهمة تقتضى البحث والتأمل، لا سيما في العلاقة بين المقومات الفنية للفنان الشعبي، ومقومات الشبوع والانتشار. وهو ما دفعنا إلى تقديم هذه المحاولة الاستقصائية لحياة هذا الفنان وفق رواية أهله وذويه، نعرض فيها لطبيعة النشأة والإطار الذي صنع هذا الرجل مغنياً ذائع الصيت.

وفي هذا الموطن الجديد ولد محمد طه مصطفى أبودروح في ٢٤ سبتمبر ١٩٢٢، وتعلم في الكتاب. لكن استقرار الطفل في سنديس لم يدم طويلاً، فقد رحل مع عائلته إلى منطقة العسال بحى شبرا، وهناك التحق بمدرسة أرضاً باشا الإلزامية. لكن للمدرسة لم تطب للطفل ولم يأت التعليم بحسب هواه، فعرف للهروب والزوغان، من المدرسة، وانقطع عن مواصلة التعليم. في سن الشباب المبكرة اتجه محمد طه إلى شغلة النسيج، فطلم قواعدها في الحلقة الكبرى وفي كفر الدوار، وصارت

عرفنا محمد طه مغنياً بلدياً يلشد الموال البحرأوى على الأرغول، ويلبس الطربوش وجلباب أبناء الدلتا. لكن الكليدين لا يعرفون أن هذه المكتسبات الثقافية (في الهوية) ليست ذات علاقة وطيدة الصلة بالجذور المائتية التي يلتصق إليها هذا الفنان، فولاده كان شرطياً كبير التحلل من بلد إلى بلد آخر. وجده صعيدى، نزح مع عائلته من مدينة طهطا (محافظة سوهاج) إلى قرية سنديس، جوار القناطر الخيرية (محافظة التلويبة) فاتخذها مقراً جديداً له ولأسرته.

هذه الشغلة فقال له مصدرًا رئيسيًا للتمثيل، فتقلب على مراقبها من مصانع السلعة الكبرى وكفر الدوار إلى مصانع النسيج الألياف في شبرا الخيمة، والجمهرة للمسلوجات بالقاهرة وغيرها. ولم يقطع عن مزاوله هذه الشغلة إلا بعد ما تلبت لفتده في مجال الغناء البادي، وصار هذا الفن يحقق له مصدرًا بدلًا للتمثيل للأموال.

والغناء تاريخ سابق مع محمد طه: فروايات أمه تدل على أن تركه للمدرسة إنما كان بسبب ملاحظته لمغنين في الأفراح والموالد والأسواق وأنه استشعر - منذ الصغر - موهبة الصوت الجميل، وأدرك أن لديه ملكات في الغناء، فراح يقف من كان يستمع إليهم، ويحفظ عنهم المواليد والطقاطيق، إلى أن راح شيئًا فشيئًا يتعلم بهذا المجال.

زاد محمد طه من اهتمامه بمطابقة المغنين حيث كانوا يؤدون، ويصمت إلى طريقتهم في الأداء، فحفظ الغناء البليدي وعرف الفن الصمودي. وكان يردد أمام الناس، كلما حانت المناسبة، دون مقابل. فقد كان يكفيه - في بداية الأمر - أن يستمع الناس إلى صوته وإلى خياله.

لم يقطع محمد طه عن السعي إلى تحقيق طموحاته في مجال الغناء البليدي، خاصة، فكان يومه متقسماً بين العمل صباحاً في شغلة النسيج والعمل مساءً في حفلات العرس والموالد من أجل الدخول لاسمه ومكانته الفنية من ناحية، وإشباع ولعه بغن الغناء من ناحية ثانية.

جاء محمد طه (وهو لم يكن قد تجاوز الثامنة عشرة من عمره) القري والمزب والجموع المشاورة للسلعة الكبرى، ومثيلاتها المشاورة لكفر الدوار. كان ينشد المواليد والطقاطيق من خلال انضمامه لإحدى فرق الغناء البليدي في هذه المناطق. ولم يترك مولداً لمولى أروخ يثنى دون أن يريته ليثنى فيه، ولم يستمع إلى غيره من المغنين البليديين الذين سبقوه خبرة في هذا المجال، فتزدج بقواعد الفرقة، وخبر الطرق المتعمدة للأداء في الغناء البليدي من كبار المغنين في موالد الحسين والسيدة زينب وإبراهيم الدسوقي وأحمد البديوي وغيرهم.

لم يكن اسم محمد طه قد علا بعد إلى مرتبة أسماء كبار المغنين البليديين في ذلك الوقت، فلم تكن مساهمته للدوية تلك سوى مرحلة من مراحل التعلم التي مر بها هذا الفنان.

أما اعتماده متدياً بلدياً بين كبار المغنين فإنه لم يأت إلا بعد أن مر بمرحلة الالتحاق بفرقة «ريس الغناء البليدي» للحاج مصطفى مرسى. وفي فرقة مصطفى مرسى زامل محمد طه

مغنين لهم شأنهم في هذا المجال أمثال محمد أبو الريش وصلامه يوسف وعبدالمولى شري ومحمد أبو دراع. فقد كان من تقاليد هذه الفرقة أن يتلوا كل من هؤلاء المغنين الأداء على مسمع من زملائه ومن رسمهم مصطفى مرسى إلى أن يحين دور الأخير الذي يختم به الحفل.

لقد تعلم هؤلاء، وغيرهم، أصول الغناء البليدي، من الريس مصطفى مرسى، ليس فقط من خلال مخاطبتهم لطريقته وأساليبه في الأداء الصحيح، وإنما لأنه كان أحياناً يذلي إليهم بملاحظاته ونصائحه.

لكن عضوية محمد طه في فرقة مصطفى مرسى لم تدم طويلاً، إذ سرعان مراح استقل بنفسه وينشئ فرقة خاصة به، وبملت بينه وبين أفرادها صلة وثيقة حتى أيامه الأخيرة.

حافظ محمد طه - في بداية عهده بالغناء، وبعد أن استقل عن مصطفى مرسى - على تقاليد الغناء البليدي، فطى بالآلات الموسيقية في فرقته، إذ ظل مبقياً على الأرغول والسلمية، ثم أدخل إليهما الرق.

كان لمحمد طه مزاج خاص في الأداء وميول طموحة لشكل الفرقة الموسيقية الخاصة به، فكان من أوائل من أدخلوا إلى فرقته، الدويكة والعود والكمان، وراح يستعين بألة الأكورديون في فرقته الموسيقية ولا يغيرون. لكنه مع ذلك، لم يحول هذه الفرقة إلى مدرسة يتعلم فيها المغنون المستدلون، فاستقل بنفسه دونما حاجة إلى مغنين مساعدين، اللهم إلا أخوه شحان الذي رافقه في مشوار حياته في عمل النسيج وإلى مجال الفن، حيث كان يعمل معه في الفرقة، ويقطع له جانباً من الرق في الحفل لينشد بعضاً من المواليد والطقاطيق، وحين يتولى محمد طه دوره في الأداء الرأسي يحد شحان إلى موقعه بين المازفين بمسك الرق وينشد مع الكورس.

عرف محمد طه بغناء الموال القصور الكليدي، وشاعت عنه أحيان خاصة للطقاطيق، كما شاعت عنه اللزيمات والجمال الموسيقية التي ظلت علامة مميزة لتسب إليه كما عرف الموال للتصصي الطويل، فردد منه الكثير بطريقته الموسيقية الخاصة، فكان له أداء لعمن ونجمة وشبابية، وحسان وعطية، ومسعود وجودة وغيرها.

اتسع نشاط محمد طه من مجال الأعراس والاحتفالات الخاصة عند عامة الناس إلى الحفلات القومية، فكان مثلاً رئيسياً للغناء البليدي في أعياد الثورة والجملة وغيرها، وطاق القصر كله من شماله إلى جنوبه بكل مدنه وقراه، بل تخطى



في حي شبرا وفي القناطر. وجميع أبناء محمد طه متزوجون ولهم أبناء في أعمار مختلفة وفي مراحل التطعيم المختلفة. ولمحمد طه زوجات أخرى (من خارج العائلة)، أهبته عندما ذاع صوته في مجال الغناء، فلتزوج منه، لكن إقامته الأساسية كانت إلى جوار ابنة عمه.

قضى محمد طه فريضة الحج ثلاث مرات، واعتمر مرتين، وقضى (بالتقديس) مرة واحدة عام ١٩٦٦.

كوفي محمد طه بأشكال عديدة من قبول التقدير، فحصل على ميدالية من الرئيس جمال عبدالناصر، وميداليات من المحافظات التي شارك في إحياء احتفالاتها وأعيادها، وحصل على ميدالية العمل الوطني من الحزب الوطني الديمقراطي، وميداليات من الشرطة والوفاء والأمل، وشهادات تقدير من جمعية الشبان المسيحية (الكرمة) بشبرا، ومن محافظة جنوب سيناء والثقافة الجماهيرية ونال شهادة تقدير من مركز ميت أبو الكوم لإحيائه حفل عيد ميلاد الرئيس أنور السادات عام ١٩٧٩، وشهادة تقدير من مصنع نجع حمادي للألمنيوم، وشهادة العضوية الفخرية لمعهد الموسيقى العربية، وشهادة تقدير ورموز تذكارية من قيادة العمل الوطني العراقية، وشهادات تقدير عن المشاركة بالغاناء في حفلات بفرنسا.

وفي يوم الثلاثاء الموافق ١٩٦٦/١١/١٢ رحل عنا للغان محمد طه تاركاً لنا بأصواته السميعة وصينداً وإفراً من فنون اللغان البلادي.

جمعت هذه المعلومات في ١٩٩٦/١٢/١٥ من:  
- الحاج شعبان طه مصطفى (الأخ الأصغر لمحمد طه).

- مدلالة محمد طه (الابنة الكبرى لمحمد طه).

- فريحات محمد (زوج ابنته مدلالة).



حدود الوطن فمسافر يضي في اليمن والمراق وتونس ولندن وباريس وألمانيا وأمريكا وإسبانيا.

عمل محمد طه مع لراحل زكريا الجاوى في المسلسلات الإذاعية وأنشد بصحبة خضرة محمد خضر وفاطمة سرحان وغيرهما. وله الكثير من التسجيلات التجارية والتسجيلات الإذاعية. كما سجل للتليفزيون عشرات الأعمال الغنائية من موابيل ومقاطيع، كما شارك في الكثير من الأفلام السينمائية المصرية، كان آخرها «دمعة أشرا».

اعتمد محمد طه مغنياً في الإذاعة المصرية زمن الراحل حسن الشجاعى. وعقب اعتماده سجل أولى أغانيه (محلاك لف يا طنبر) من تأليف إبراهيم عاكف وتلحين محمد عمر.

قيد محمد طه «فغاناً شعباً» في نقابة الموسيقيين أيام كانت أم كلثوم نقباً عن الموسيقيين، وظل يداوم على سعاد اشتراكه العضوية حتى سنة وفاته.

أجاد محمد طه أداء ألوان مختلفة من الغناء، لكنه كان يهوى لونه البلادي، فحافظ على تقليده، سواء تلك التي توارثها عن ملهوه، أو تلك التي راح يستيفها إلى هذا اللون من الغناء. واحتز بمكانته الفنية، وكان وفيّاً لمقتضيات العمل سواء مع الجمهور، أو مع أصحاب العمل، فتحول بذلك إلى قوة لدى الكثير من المغنين الشعبيين المبتدئين الذين راحوا يقتدون به في أسلوب الأداء، بل إن منهم من راح يسمي نفسه باسمه فظهر حسن أبو طه، وصالح طه وغيرهما.

تزوج محمد طه من ابنة عمه وأنجب ثمانية أبناء، تصفهم من الذكور، تزوج منهم اثنان من بنات أعمامهم الحاج شعبان طه. كما تزوجت إحدى بناته من ابن عمها. ويقوم البعض من الأبناء في منزل العائلة بمنطقة المسال بشبرا، كل في شقته الخاصة، كما يقيم البعض الآخر خارج منزل العائلة

# مفهوم الزمنا

## كمدخل لفهم الديانات والفلسفة الأفريقية

تأليف: جون. إس. مبيتي

ترجمة: أحمد صالح عماشة

الدين كلمة صعبة التحديد، ويصبح تعريفه أكثر صعوبة بالنظر إلى سياق الحياة الإفريقية التقليدية. أنا لا أحاول تعريفه وإنما أريد فقط أن أقول إنه بالنسبة إلى الإفريقيين عبارة عن ظواهر وجودية. الذين ينتمى إلى مسألة الوجود أو الكينونة. لقد أوضحنا من قبل أن الفرد في الحياة الإفريقية التقليدية غارق في مشاركة دينية، تبدأ قبل مولده وتستمر إلى ما بعد وفاته. لهذا فبالنسبة إليه وإلى المجتمع الأكبر الذي هو جزء منه، الحياة تعنى الاشتراك في تمثيلية دينية. هذا أمر أساسي لأنه يعنى أن الإنسان يعيش في عالم ديني. كل هذا العالم وخاصة كل أنشطته فيه، ترى وتجرب من خلال فهم ومعنى دينيين. أسماء الأشخاص تحمل معان دينية، الصفور والأحجار الكبيرة ليست مجرد أشياء فارغة المعنى؛ وإنما هي أشياء دينية. صوت الطبل يتحدث لغة دينية، كمسوف الشمس وخسوف القمر لهما بهاسة ظاهرتين صامتين للطبيعة، ولكن من يتحدث إلى المجموعة التي تراهما غالباً ما يحذر من كارثة محدقة، ويوجد ما لا حصر له من أمثلة هذا النوع. الموضوع هنا هو أن الوجود كله ظاهرة دينية في نظر الإفريقيين. الإنسان كائن ديني يعمل ويعيش في عالم ديني. المعجز عن قبول واعتماد لحظة البدء هذه قاد المبشرين وعلماء تاريخ الاجتماع والإداريين الاستعماريين والكتاب الأجانب الآخرين الذين كتبوا عن الديانات الإفريقية إلى عدم فهم، ليس للديانات الإفريقية فقط، ولكن للشعوب الإفريقية أيضاً. ونتج عن هذا وعن أمور أخرى، أن تأسس - منذ انتشار التبشير في القرن التاسع عشر - نوع سطحي جداً من المسيحية على التربة الإفريقية. مع أن الإسلام كان قد أسكن نفسه بسهولة، أكثر مما فعلت المسيحية الغربية، إلا أنه يعترف به سطحيًا فقط في المناطق التي كسب فيها أتباعه حديثاً، ولم تخترق العقيدة بعمق العالم الديني للحياة الإفريقية التقليدية. إذا كان الأمر كذلك، فإن اعتناق المسيحية أو الإسلام، ينبغي أن يؤخذ على أنه أمر تقريبي.

ترجمة الفصل الثالث من كتاب جون. إس. مبيتي وعنوانه: «الديانات الإفريقية وفلسفتها»، سنة ١٩٨٢م.

الإفريقيون لهم وجوديتهم الخاصة بهم، وهي وجودية دينية بالكلية. ولفهم دياناتهم ينبغي أن نلتفت إلى هذه الوجودية، وسوف أقسمها إلى خمس نوعيات. وهي وجودية تتمركز حول الإنسان بمعنى أن كل شيء يرمى على منواله علاقه بالإنسان. هذه الأقسام هي:

- ١ - الله بوصفه تفسيراً كلياً للجدانية وراح الإنسان وكل الأشياء.
- ٢ - الأرواح: وتتكون من الكائنات البشرية للمنازاة، وأرواح البشر الذين ماتوا من زمن بعيد.
- ٣ - الإنسان: ويشمل الكائنات البشرية الحية، وأولئك الذين على وشك أن يولدوا.
- ٤ - الحيوانات والنباتات أو ما بقي من كائنات حية.
- ٥ - الظواهر، والأشياء التي لا حياة فيها.

يجر عن الله من وجهة نظر علم الاجتماع بأنه هو موجد الإنسان وراعيه. الأرواح تفسر عظمة الإنسان. والإنسان هو مركز هذه الوجودية. الحيوانات والنباتات والظواهر الطبيعية والأشياء تكون الوسط الذي يعيش فيه الإنسان وتضد بعناصر البقاء، وإذا دعت الحاجة فإن الإنسان ينشئ معها علاقات روحية. هذه الوجودية المتمركزة حول الإنسان هي وحدة أو رابطة كاملة، لا شيء يستطيع كسرها أو تدميرها، فتدمر أو إزالة واحدة من هذه النوعيات هو تدمير للوجود ككل بما في ذلك تدمير الخالق، وهذا مستحيل. وجود واحد من هذه الأقسام يفترض مسبقاً وجود الأقسام الأخرى وينبغي مراعاة التوازن حتى لا تتباعد هذه الأقسام عن بعضها البعض، ولا تقتارب من بعضها البعض. بالإضافة إلى الأقسام الخمسة يبدو أن هناك قوة أو طاقية تنتشر في الكون ككل، وأن الله هو المصدر الرئيسي ولتتحكم لكل في هذه القوة ولكن للأرواح ملكية بعضها، وبعض البشر المعرفة والقدرة على توجيهها وتناولها واستفادتها، من أمثال هؤلاء رجال الطب والسحرة والقساوسة وصناع الطر. البعض يستخدمها لصالح مجتمعاتهم والبعض الآخر يستخدمها ضد هذه المصالح<sup>(١)</sup>.

وكنى نرى كيف أن هذه الوجودية تتجسم مع النظام الدينى فسوف أناقش فكرة الزمن الإفريقي كمتمثل لفهمنا للأفكار الدينية والفلسفية. فكرة الزمن قد تساعد على توضيح المعتقدات والاتجاهات والممارسات والطريقة العامة للحياة عند الشعوب الإفريقية، ليس فقط المستوى التقليدى، ولكن أيضاً

في الظروف الحديثة (سواء كانت حياة سوسية أم اقتصادية أم تطبيقية أم كنوسية) في هذا الموضوع أسوء الحظ لا توجد كتابات، وهذه ليست إلا محاولة رائدة تستلزم مزيداً من البحث والمنقشة:

### (١) الزمن المتوقع والزمن الفعلى

مسألة الزمن تلقى القليل من الاهتمام العلمى أو لا تلقى هذا الاهتمام من الشعوب الإفريقية في حياتنا التقليدية، الوقت عديم ببساطة هو مجموع الأحداث التي وقعت، والتي تقع الآن، وتلك التي على وشك أن تقع حالياً، ما لم يقع أو ما لا يتوقع حدوثه حالياً يقع في قسم (الارقات)، أما ذلك الذى من المؤكد حدوثه في المستقبل، أو ما يقع في محيط الظواهر الطبيعية فيقع في فقرة ما لا يمكن رده، أو الزمن المتوقع.

ألم ما يترتب على ذلك، طبقاً للمفاهيم التقليدية، هو أن الزمن ظاهرة ثلاثية للبعد المائى البعيد، والمتنازع، وفي الحقيقة لا يوجد مستقبل. فكرة امتداد الزمن في الفكر الغربى إلى ماضٍ غير محدود وحاضر ومستقبل بلا حدود هي فكرة غريبة على الفكر الإفريقى. المستقبل يعتبر ثابتاً لأن الأحداث التي تقع فيه لم تحدث، هي لم تتحقق، ولهذا فهي لا تستطيع أن تكون زمناً، على أية حال إذا كانت أحداث المستقبل مؤكدة الحدوث، أو إذا كانت تقع ضمن إيقاع الطبيعة الذى لا يمكن تجنبه، فإنها في أفضل الأحوال تكون فقط الزمن المتوقع، وليس الزمن الفعلى. ما يقع الآن يكشف للمستقبل دون شك. ولكن إذا حدث الفعل فهو لم يمد في المستقبل ولكن في الحاضر أو الماضى. الزمن الفعلى إذن هو ما هو حاضر، وما هو ماضى، وهو يتحرك إلى (الوراء) وليس إلى (الأمام) والناى يضمون عقولهم ليس على المستقبل ولكن بصفة رئيسية على ما حدث.

اتجاه الزمن هذا محكوم كما هو بالاتجاهين الأسفلين للماضى والحاضر. يتحكم في الفهم الإفريقى للماضى، والحاضرة، والكون الذى يشكل النوعيات الوجودية الخمس المذكورة من قبل الزمن يجب أن يوجب لكى يكون مضموساً أو ليصبح حقيقياً، الشخص يجرب الزمن جزئياً في حياته الفردية وجزئياً من خلال المجتمع الأكبر الذى يرجع أجيالاً عديدة قبل مولده، وحيث إن ما في المستقبل لم يجرى، فهو عديم السطح، هو لا يستطيع لهذا أن يشكل جزءاً من الزمن، والناى لا يعرفون كيف يفكرون فيه طبعاً إلا إذا كان شيئاً يقع ضمن إيقاع الظاهرة الطبيعية.

في نفات إفريقيا الشرقية التي قمت بالبحث فيها، واخترت ما وجدت، لا توجد كلمات أو تعبيرات تصف فكرة المستقبل البعيد، سوف نوضح هذه النقطة بالأمثلة باعتبار أزمة الفعل في لغتي الكيكامبا والجيكونو (انظر الجدول).

الجملة الثلاث التي نشور إلى المستقبل (من رقم ١ إلى رقم ٣) تغطي ستة شهور تقريباً أو ما لا يزيد على سنتين على الأكثر، الأحداث القادمة يجب أن تقع في نطاق هذه الجملة الفعلية، ولا وقعت خلف أفق ما يكون الزمن الفعلي. على الأكثر نستطيع أن نقول إن هذا المستقبل القصير هو فقط امتداد للحاضر، ليس لدى الناس اهتمام نشيط بالمستقبل بمد سنتين من الآن على الأكثر، أو لديهم القليل من هذا الاهتمام. اللغات المحلية تنقصها الكلمات التي يفهم بها ذلك أو يعبر بها عنه.

### (ب) حساب الزمن والتأريخ

حين يحسب الإفريقيون الزمن، يكون ذلك من أجل غرض مهم له علاقة بالأحداث ولكن ليس من أجل الرياضة. حيث إن الزمن هو مجموع أحداث، فإن الناس لا يحسبونه في فراغ. يحاولون الزمن للرقمية. مع استثناء واحد أو ربما استثناءين - لا توجد في المجتمعات الإفريقية التقليدية، على قدر ما أعرف، وإذا وجدت مثل هذه الجداول، فإنها في الأغلب تغطي زمناً قصيراً، وربما تمتد إلى الوراء عدة عقود، ولكن بالتأكيد ليس على امتداد قرون.

بدلاً من التقاويم الحسابية يوجد ما يمكن أن نسميه التقاويم الظاهرية، فيها تصيب الأحداث والظواهر التي تكون الزمن حسب علاقة كل منها بالآخر حسب ترتيب حدوثها، مثلاً حيث إنها تشكل الزمن، تصيب الأم التي تتوقع مولوداً الشهر القمرية لحملها، والمسافر يحسب عدد الأيام التي عليه أن يسيرها (قبل وجود المواصلات) من مكان في البلد إلى مكان آخر. اليوم والشهر والسنة وعمر الإنسان والتاريخ البشري - كلها تصيب أو تقسم حسب أحداثها المهمة، لأن هذه الأحداث هي التي تجعلها ذات معنى.

مثلاً شروق الشمس حدث معترف به من كل الجماعة لهذا فلا يهم إذا أشرق الشمس في الخامسة أو في السابعة ما دامت تشرق. عندما يقول شخص إنه سيقابل آخر عدد شروق الشمس، فلا يهم إذا حدثت المقبلة في الخامسة أو في السابعة ما دامت تتم في الفترة الممتدة لشروق الشمس، وهكذا لا يهم أن

كل الناس يذهبون إلى السرير في التاسعة أو في الثانية عشرة عند منتصف الليل. الشيء المهم هو حدث الذهاب إلى السرير، وليس بدى بال إن كان في ليلة يذهب لينام في العاشرة بينما في أخرى ينام في منتصف الليل لأنه بالنسبة إلى الشعوب الإفريقية المحلية يحمل الزمن المعنى عند نقطة الحدث وليس في اللغات الحسابية. في المجتمع الغربي أو التكنولوجيا الزمن سلعة يبيعون أن يفاد منها؛ يباع ويشترى، ولكن في الحياة التقليدية الإفريقية الزمن يجب أن ينتج أو يصنع. الإنسان ليس عبداً للزمن، بدلاً من ذلك هو (يصنع) من الزمن بقدر ما يريد. عندما يأتي الأجانب وخاصة من أوروبا وأمريكا إلى إفريقيا ويرون الناس جالسين في مكان ما. من الواضح أنهم لا يفعلون شيئاً، فهم غالباً يقولون (هؤلاء الإفريقيون يضيعون وقتهم بمجرد الجلوس لا يصنعون شيئاً). شكوى أخرى عامة (أه، الإفريقيون دائماً يتأخرون). من السهل التفرغ إلى مثل هذه الأحكام، ولكنها أحكام قائمة على الجهل بمعنى الزمن عند الشعوب الإفريقية. أولئك الذين يرون جالسين هم في الحقيقة لا (يضيعون الوقت)؛ لكن إما أنهم ينتظرون الزمن وإما أنهم يعملون (لإنتاج) الزمن. أننا لا أحب أن أحصى هذه النقطة الصغيرة، ولكن من المؤكد أن الفكرة الأساسية للزمن تؤثر في حياة واتجاهات الشعوب الإفريقية في القرى، وإلى حد بعيد في حياة أولئك الذين يعيشون أو يعملون في المدن.

الحياة الاقتصادية للناس، من بين أشياء أخرى، محدودة بمفهومهم للزمن، وكما سنحاول أن نوضح، فإن التكثير من أفكارهم الدينية وطقوسهم مرتبطة بشدة بهذا المفهوم الأساسي للزمن.

اليوم في الحياة التقليدية يقسم حسب أحداثه المهمة، مثلاً عند قبيلة الأنكور في أوغندا تربية الماشية تملك قلب الناس، لهذا يقسم اليوم على أساس الأحداث التي تحدث للماشية، غالباً كما يلي:

الساعة السادسة صباحاً: وقت الحلب (كاسب)

الساعة الثانية عشرة ظهراً: وقت الراحة للناس والماشية (باري أو مويدياجو) حيث بعد حلب الماشية يسوق الرعاة ماشيتهم إلى المراعي وعند الظهر عندما تشتد الشمس تحتاج الماشية ويحتاج الرعاة إلى بعض الراحة.

الساعة الواحدة ظهرًا؛ وقت رفع الماء من الآبار أو من الأنهار (بازا أما بازيبا) قبل أن تساق الماشية إلى هناك لشرب (حيث تجعلها قذرة، أو حيث يكون هناك تأخير لأولئك الذين يرفعون الماء ويحملونه).

الساعة الثانية بعد الظهر: هو وقت شرب الماشية (أساسو نوجانويو) عندئذ يسوقها الرعاة إلى أماكن الشرب.

الساعة الثالثة بعد الظهر: هو الوقت الذي تترك فيه الماشية أماكن الشرب وتبدأ الرعي ثانية (أساسو نيجاكوكا).

الساعة الخامسة بعد الظهر: هو الوقت الذي تعود فيه الماشية إلى البيت يسوقها الرعاة (لنت نيتابا).

الساعة السادسة بعد الظهر: هو الوقت الذي تدخل فيه الماشية أسوار حظائرهم أو أماكن نومها (لنت زانتابا).

للساعة السابعة بعد الظهر: هو وقت الحلب الثاني قبل أن تدام الماشية، هذا يهتف نشاط اليوم<sup>(٢)</sup>.

الشهر: الشهور القمرية هي المعترف بها وليست للشهور الرقمية، وذلك بسبب أحداث تغيرات القمر. في حياة الناس أحداث معينة ترتبط بأشهر معينة، فالشهور تسمى إما حسب أهم الأحداث، وإما حسب تغير الظروف الجوية، مثلاً يوجد الشهر الحار وشهر أول المطر، وشهر الزواج، وشهر حصاد البقول، وشهر الصيد... إلخ. ولا يهم إن كان شهر الصيد يستمر ٢٥ أو ٣٥ يوماً، حدث الصيد أهم من الطول الحسابي للشهر. سوف نورد مثلاً من قبيلة اللا توكا لبين كيف تحكم الأحداث الحساب التقريبي للشهر:

أكتوبر: يسمى للشمس، لأن الشمس تكون حارة جداً في ذلك الوقت.

ديسمبر: يسمى (أعط عمك بعض الماء) لأن الماء يصبح نادراً ويصبح الناس عطشى فعلاً.

فبراير: يسمى (دعهم يحفرن) لأن الناس في هذا الشهر يشغلون في إعداد حقولهم للزراعة، حيث الأمطار على وشك أن تعود.

مايو: يسمى (الحية في الأذن) لأن البقول في ذلك الوقت تبدأ في تكوين البذور.

يونيو: يسمى (القم للمحس) لأن الأطفال يبدلون الآن في أكل ثمار البقول الجديدة ولهذا تتسحق أفواههم.

يوليو: يسمى (المشب الذي يجب) لأن الأمطار تتوقف وتوقف الأرض وتبدأ الحشائش في الجفاف.

أغسطس: يسمى (الحبة الحلوة) حيث يحصد الناس ويأكلون الحبة الحلوة.

سبتمبر: يعرف باسم (شجرة السوق) لأن شجرة السوق تبدأ في حمل الثمار<sup>(٣)</sup> التي تشبه إصبع السوق الضخم؛ ومن هنا الاسم. وهكذا تم الدورة وتبدأ الظواهر الطبيعية تكرر نفسها مرة أخرى وينتهي العام.

العام كذلك يتكون من أحداث ولكن على مدار أوسع من ذلك الذي يكون اليوم أو الشهر. حيث تكون الجماعة زراعية فإن الأحداث لزراعية هي التي تكون العام الزراعي. قرب خط الاستواء يعتمد الناس فصلين مطوريين وفصلين جافين. وعندما يتم عدد فصول للفترة يكون العام قد تم أيضاً، إن هذه الفصول الأربعة الرئيسية هي التي تكون جملة العام. العدد الفعلي لا يهم حيث إن العام لا يحسب بأرقام حسابية، وإنما يحسب على ضوء الأحداث، لهذا فالعام الواحد قد يكون ٣٥٠ يوماً بينما يكون عام آخر ٢٩٠ يوماً؛ فالسنوات ربما. وعادة ما يحدث - تختلف أطوالها بحسب الأيام، ولكن ليس في فصولها والأحداث الأخرى المنتظمة.

حيث إن الأعوام تختلف في أطوالها الحسابية، فإن التقاويم الرقمية تكون غير ممكنة وتكون عديمة المعنى في الحياة التقليدية. خارج حساب السنة فكرة الزمن الإفريقية صامدة وبلا خلاف، الناس يوقعون مجيء العام، ويتوقعون ذهابه في تتابع لا نهائي مثل تتابع الليل والنهار ومثل انكماش القمر واتساعه، هم يتوقعون أحداث فصل المطر وبذر البذور والحصاد، والفصل الجاف، وفصل المطر ثانياً وبذر البذور ثانية وهكذا، يستمر إلى الأبد، كل عام يأتي ويذهب، مضيقاً إلى بعد الماضي، اللا نهائية أو الأبدية بالنسبة لهم هي أنها تقع في نطاق الماضي فقط، مثلاً للجملة رقم ٩ في الجدول السابق يضرب زمدها في ما لانهاية (عندما يتحدث المسيحيون عن الأبدية) عند الكوكبا أو الجوكيو يقولون: "ن نأ نأ نأ، أي "ن نأ نأ"، أو أن زمن للجملة رقم ٩ مضروباً في نفسه، هذا يعني أن ما هو أبدي يقع خلف أفق الأحداث صامداً تجرية الإنسان أو (التاريخ).



تحليل المفهوم الإفرنجي للزمن، أزمنة الفعل عند الأكاميا والبيكونيو (كوتيا).

الزمن	كوتيا	بيكونيو	عربي	الوقت بالتقريب
١- المستقبل البعيد. ٢- المستقبل الحال أو القريب. ٣- المستقبل عبر المحدد أو للمستقبل القريب غير المحدد. ٤- الحاضر أو المضارع المتقدم. ٥- الماضي الحال أو التام الحال. ٦- ماضي اليوم. ٧- الماضي الحديث أو ماضي الأمس. ٨- الماضي البعيد. ٩- الماضي غير المحدود. (زائلي)	نيدجاركا نيدجركا نيجوركا (نهاركا) نيدوكيت نيداركا (نيدوركا) نيدوكي نيديلاركي (نيديلوركى) نيدوكى (نيداركى) نن نيدوركى	نيدجوكا نيدجركا نيدجوكا نيدجوكا نيدوركيا نيددكا نيدجوكير نيدجوكير نيدكيسير نيدكيسير نيدوكير نيدوكير	سوف أحضر سوف أحضر سوف أحضر سوف أحضر أنا قدام جئت، لقد جئت حالاً جست جست جست جست جست جست	حوالى شهرين إلى سنة شهر من الآن. أثناء اللحظة القصيرة التالية. أثناء اللحظة المرئية من المستقبل، بعد مثل. هذا الفعل أو ذلك. أثناء حدوث الفعل، الآن. في الساعة الأخيرة أو ما شابه. من وقت التوقف إلى ماضين قبل الكلام. أمس. أى يوم قبل الأمس. لا وقت محدد دوى الماضي.

## (ج) فكرة الماضي والمضارع والمستقبل

ينبغي أن نوفي أبعاد الزمن وعلاقتها بالوجود الإفریقی حقها من المناقشة . بعد قليل من الشهور من الآن . كما قد رأينا . تكون فكرة الزمن صامسة دون خلاف . هذا يعني أن المستقبل غير موجود كزمن حقيقي ، فيما عدا التعبير عن المضارع المتمد إلى سنتين من الآن وهو قصور نسبياً . لكي نتجنب الارتباط الفكري بالكلمات الإنجليزية : ماضٍ ومضارع ومستقبل ، سوف نستخدم كلمتين من اللغة الصواحلية هما **ساسا وزاماني** .

في الجدول السابق للجدل الفعلية تنطلي الساسا الجمل من ١ إلى ٧ ، الساسا تحمل معنى الحالية والقرب والآنية ، هي الفترة ذات الاهتمام الحالي للناس ، حيث إن هذا هو (أين) أو (متى) يوجدون ، وقد يكون مستقبلاً هو قصير جداً ، ويجب أن يكون هكذا ، لأن أي حدث له معنى في المستقبل يجب أن يكون حالاً وأكيداً لدرجة أن الناس تقريباً جريده ، لهذا فإذا كان الحدث بعيداً ، ولتقل بعد سنتين من الآن (من الجملة رقم ٤) عندئذ لا يمكن استيعابه ، ولا يمكن الحدوث عنه ، واللغات نفسها ليس فيها جمل فعلية لتخلى ذلك البعد في الزمن المستقبل البعيد فحقيقته تقع وراء أو خارج أفق الساسا . لهذا في التفكير الإفریقی الساسا (تبتلع) ما يعرف في الغرب أو ما يعرف في النظام العام باسم المستقبل .

الأحداث التي (تكون الزمن) في بعد الساسا يجب أن تكون إما على وشك الحدوث أو في سبيلها إلى التحقيق أو جريت حديثاً . الساسا هي أكبر الفترات معنى بالنسبة للفرد لأن له إدراكاً شخصياً لأحداث أو ظاهرة هذه الفترة ، أو أنه على وشك أن يجريها . هي حقيقة امتداد تجريبي للحظة الحاضرة (الجملة رقم ٤) ممتدة في المستقبل القصير وفي الماضي غير المحدود أو (الزاماني) . الساسا ليست استمراراً رياضياً أو رقمياً . وكلما كان الإنسان أكبر سناً كلما طالت فترة الساسا بالنسبة له . الجماعة نفسها لها فترة الساسا الخاصة بها ، والتي هي أعظم من تلك التي للفرد . ولكن بالنسبة إلى كل من الجماعة والفرد فإن أكثر اللحظات جوية هي نقطة (الآن) حدث الجملة رقم ٤ . الساسا هي منطقة الوقت التي يبي فيها الناس وجودهم ، فيها يخططون حياتهم في كل من المستقبل القريب والماضي بصفة رئيسية لـ (زاماني) . الساسا في ذاتها هي بعد زمني كامل متضمن للمستقبل القريب والحاضر الديناميكي والماضي المجرب ، وقد نسميها (الميكروتييم) أو

(الوقت الصغير) ، الزمن الصغير يحمل معناه بالنسبة إلى الفرد أو الجماعة من خلال معارفهم أو تجربتهم له فقط .

«زاماني» ليس محدوداً بما يسمى في اللغة الإنجليزية بـ (الماضي) فله في نفسه ماضيه ومضارعه ومستقبله ولكن على نطاق واسع ، وقد نسميه (الميكروتييم) أو الزمن الكبير . للزاماني يتداخل مع الساسا ولا يمكن فصل الاثنين ، الساسا تغذي للزاماني أو تخلفه فيه ، ولكن قبل أن تندمج الأحداث في للزاماني ، فإنها يجب أن تكون قد تحققت أو تفاعلت مع بعد الساسا ، عندما يكون ذلك قد حدث فإن الأحداث (تتحرك) إلى الوراء من الساسا إلى للزاماني ، وهكذا يصبح للزاماني هو للفترة التي خلفها لا يستطيع شيء أن يذهب ، للزاماني هو مقبرة الزمن ، فترة الانتهاء ، البعد الذي يجد فيه كل شيء نقطة لوقوفه ، هو السفن للنهاية لكل الظواهر والأحداث ، هو المحيط الزمني الذي فيه يمتص كل شيء ويحتل إلى كونه لا بعد ولا قبل .

كل من الساسا والزاماني له نوع وكمية ، والناس يتحدثون عنه على أنه كبير وصغير وقصير وطويل .... إلخ ، فيما يتعلق بحدث خاص أو ظاهرة معينة . الساسا عموماً تطوى الأفراد وظروفهم الحالية معاً : هي فترة الحياة الواعية ، على الجانب الآخر فإن للزاماني هو فترة الأساطير مغطياً معنى تأسيس وتأمين قدرة الساسا ، وطاوي كل المخفوقات معاً حتى تصبح كل الأشياء في حضن الزمن الكبير .

## (د) مفهوم التاريخ وما قبل التاريخ

لكل شعب إفریقی تاريخه الخاص به ، هذا التاريخ يتحرك إلى الوراء من فترة الساسا إلى فترة للزاماني ، من فترة التجربة الساخنة إلى الفترة التي لا يستطيع شيء الذهاب خلفها . في التفكير التقليدي الإفریقی لا يوجد معنى لتاريخ يتحرك إلى الأمام تجاه عقدة أو نقطة ساخنة في المستقبل أو تجاه نهاية للعالم ، حيث إن المستقبل فيما بعد عدة شهور لم يوجد . المستقبل لا يمكن توقعه في أول الزمن ، أو كشف حالة مستخلفة الجذور من الأمور مما يوجد في فترة الساسا والزاماني . فكرة الأمل المسموحى أو دمار العالم النهائي ليس لها مكان في فكر التاريخ التقليدي ، ولهذا فإن الشعوب الإفریقیة ليس لديها (اعتقاد في التقدم) فكرة أن تقدم النشاط للبشرى ومجازته تتحرك من درجة مخفضة إلى درجة أعلى ، الناس لا يخططون للمستقبل البعيد ولا يبنون قلاعه في الهواء . مركز الجانبية للذكر البشري والأنشطة البشرية هو فترة

الزamani التي في اتجاهها تنجھ الساسا، الناس يضعون عيونهم على الزamani، حيث بالساسة إليهم لا يوجد عالم لا بد أن يأتي كهذا الذي يوجد في اليهودية والمسيحية.

كل من التاريخ وما قبل التاريخ يقع تحت سيطرة الأساطير. يوجد ما لا حصر له من الأساطير في كل قارة إفريقية تفسر أسورا مثل خلق العالم، والإنسان الأول، والانتساب المحسوس لآله من عالم البشر، وأصل القبيلة ووصولها إلى بلدها الحالي، وهكذا، الناس ينظرون دائما في اتجاه الزamani، به القواعد التي تستقر عليها الساسا، وبه تنسر أو يجب أن نفهم، الزamani ليس فترة جامدة، ولكنها فترة مملوءة بالأنشطة والأحداث. عن طريق نظر الناس إلى الزamani هم يتدبرون أو يجدون تفسيراً لخلق العالم، ومجيء الموت، ونشوء لنسبهم وعاداتهم، وظهور حكمتهم وهكذا. بدايات التاريخ تقع في الزamani وليس في المستقبل الذي إن لم يكن قصيرا جداً فلا وجود له.

مثل ذلك التاريخ وما قبل التاريخ يتجه إلى الظهور في قصص شعبية شفوية، مركز جداً وينتقل من جيل إلى جيل. إذا حاولنا أن نترجم تلك القصص إلى مدى زمني حسابي، فإنها قد تبدو معطية القليل من القرون فقط بينما هي في الحقيقة تمتد إلى أكثر من ذلك إلى الوراء، وبعضها تكونها في شكل أسطوري تتحدى محاولة ترجمتها إلى مدى زمني حسابي. التاريخ الشفهي يخلو من التواريخ التي تذكر الإنسان ينظر إلى الخلف، من حيث أتى، والإنسان متأكد أنه لا شيء سيوصل ذلك العالم إلى النهاية. بناء على ذلك النقل لوجهة النظر الإفريقية في التاريخ، يوجد ما لا حصر له من الأساطير حول الزamani، ولكن لا توجد أية أساطير حول نهاية العالم حيث إن الزمن لا نهاية له<sup>(4)</sup> الشعوب الإفريقية تتوقع أن يستمر التاريخ البشري إلى ما لا نهاية في حركة متتابعة من الساسا إلى الزamani، ولا يوجد شيء يثبت أبداً بأن هذا التتابع سوف يصل إلى نهاية الأيام فالشعوب والفصول والسدين لا نهاية لها تماماً، كما أنه لا توجد نهاية للتتابع الولادة والزواج والإنجاب والموت.

#### (هـ) فكرة الحياة البشرية في علاقتها بالزمن

الحياة البشرية لها إيقاع آخر من طبيعة لا يمكن لأي شيء أن يدمرها، على مستوى الفرد يتضمن هذا الإيقاع: الميلاد

والبزغ والتأهيل (لمعضوية الجماعة) والزواج والإنجاب والكبر والموت والدخول في جماعة الراجلين، وفي النهاية الدخول في (جماعة) مسحة الأرواح؛ هو إيقاع وجودي، وذلك هي اللحظات الحاسمة في حياة الفرد. وعلى مستوى الجماعة أو الأمة توجد دورة الفصول بأشغالها المختلفة مثل بذر البذور، والزراعة والحصاد. اللحظات الحاسمة يتركز عليها الانتباه أكثر من غيرها، وغالباً ما تعدد بطقوس واحتفالات دينية. الأحداث غير العادية أو الأخرى التي لا تنسجم مع هذا الإيقاع مثل كسوف الشمس أو خسوف القمر، والجفاف ومولد الدوام، وما شابه ذلك. ينظر إليها عموماً على أنها أحداث تحتاج إلى انتباه خاص من الجماعة، وقد يتخذ هذا شكل نشاط ديني. غير العادي أو الشاذ هو اجتياح أو غزو للتناسق الوجودي.

#### (و) الموت والخلود

كلما تقدم الفرد في السن كلما انتقل بالتدريج من الساسا إلى الزamani، ميلاده هو الإجراء البطيء الذي ينتهي بعد مدة طويلة من ولادته الجسدية، في بعض المجتمعات لا يعد كائناً بشرياً كاملاً إلا بعد أن يكون قد مر خلال عمليات الولادة البدنية واحتفالات التسمية والبزغ وطقوس التأهيل وفي النهاية الزواج (أو حتى الإنجاب). عذلة يكون قد ولد ولادة كاملة، وأصبح شخصاً كاملاً. شبيه بذلك الموت، هو مجموع العمليات التي تزج الفرد من فترة الساسا إلى فترة الزamani، بعد الموت البدني يستمر الفرد في فترة الساسا ولا ينفصل منها فوراً، هو يبقى في ذكراة الأقارب والأصدقاء الذين عرفوه في هذه الحياة والذين عاينوه، هم يتذكرونه بالاسم ولو لم يخلطوه، يتذكرون شخصه وشخصيته وكلماته وأحداث حياته، وإذا ظهر (كما يعتقد الناس) فإنه يستمر عليه بالاسم، الراجلون يظهرون أساساً للأعضاء الكبار من الأحياء في عائلاتهم، ونادراً ما يظهرون أو لا يظهرون أبداً للأطفال، هم يظهرون للأعضاء الأطول بقاء في فترة الساسا. sasa

هذا التعرف بالاسم مهم جداً، ظهور الراجل ويكونه يتعرف عليه بالاسم قد يستمر لأربعة أو خمسة أجيال في حالة وجود شخص حي ممن عرفوا الراجل شخصياً وبالاسم، عندما يموت آخر شخص كان يعرف الراجل، فإن الراجل يمر إلى خلف أفق الساسا، وبإدائه على ذلك يعد - فيما يتعلق بالملاقات الأسرية - قد مات تماماً، هو قد غاص في فترة الزamani.

ولكن عندما يتذكر الراحل بالاسم فإنه لا يكون ميتاً حقيقة، هو حي، مثل هذا الشخص قد أسميه (الميت الحي) الميت الحي هو الشخص الذي مات بدنياً ولكنه يعيش في ذاكرة أولئك الذين عرفوه، بالإضافة إلى كونه يعيش في عالم الأرواح، وما دلم الميت الحي يتذكر بهذه الكيفية فإنه يكون في حالة خلود شخصي، هذا الخلود الشخصي يظهر في استمرار الشخص من خلال الإنجاب حتى يحمل الأطفال شخصية الآباء أو الأجداد، من وجهة نظر الأحياء يعبر عن الخلود الشخصي أو يظهر في أفعال مثل احترام الراحلين وإعطائهم قلبلاً من الطعام، وإقامة قليل من الخمر أو اللبن أو الماء، وتنفيذ تعليماتهم عندما كانوا أحياء أو عندما يظهرين.

فكرة الخلود الشخصي هذه يجب أن تساعدنا على فهم الأهمية الدينية للزواج في المجتمعات الإفريقية، إذا لم يكن للشخص أقارب من درجات قريبة يتذكرونه عندما يموت بدنياً، فهو يصبح لا شيء، وبمسألة بنسهي من الوجود البشري، كالتعب عندما ينطق؛ لهذا فمن الواجب لكل شخص دينياً ووجودياً أن يتزوج، وإذا لم يكن للشخص أولاد أو كانت له بنت فقط فعليه أن يجد زوجة أخرى، لأن من خلالها قد يولد الأبناء الذين فيهم تمتد حياته ويحفظونه (مع الأموات الأحياء الآخرين في العائلة) في حالة خلود شخصي.

أفعال صب البيرة أو الماء أو اللبن، أو إعطاء أجزاء من الطعام للموتى الأحياء هي مجرد رموز للألفة والزمالة والتذكر، هي تحمل معنى الروابط الروحية التي تربط الموتى الأحياء بأقاربهم الأحياء بدنياً، لهذا فإن هذه الأفعال تتم في محيط الأسرة، أكبر أعضاء الأسرة ميتاً هو الشخص الذي له أطول فترة ساسا، وهو الذي يؤدي هذه الأفعال أو يشرف عليها بوصفها أفعالاً للذكرى وثابة عن كل العائلة، مقدماً (عندما تستدعي المناسبة ذلك) الوجبة الرمزية إلى كل المسافرين (الموتى الأحياء) من العائلة، حتى لو ذكر اسماً أو اسمين فقط من الراحلين أو ذكرهما معاً (مثلاً أب أو جد). لا يوجد هنا شيء مما يدعى (عبادة الأسلاف) حتى لو بدت هذه الأفعال بهذا الشكل في عيون الأجانب الذين لا يفهمون الموقف.

مع مرور الزمن، يفوس الموتى الأحياء إلى ما بعد ألفي فترة الساسا، هذه نقطة يوصلون إليها عندما لا يوجد أي شخص حي يتذكرهم شخصياً وبالاسم، عندئذ تكون أطوار عملية الموت قد انتهت. ولكن الأموات الأحياء لا يتلاشون من الوجود، إنهم يدخلون في حالة (الخلود الجماعي)؛ وتلك هي

حالة الأرواح التي لم تعد تشكل أعضاء في الأسر البشرية، يفقد للناس الاتصال للشخصي بهم، الراحلون في هذه المرحلة يصبحون أعضاء في أسرة أو جماعة الأرواح، وإذا ظهرتوا للكائنات البشرية فإنه لا يصرف عليهم بالاسم، وبسبب الرعب والفرع، أسماؤهم ربما لا تزال تتردد على لسان الأحياء، خاصة في شجرات الأسر (ولكنها أسماء فارغة) دون شخصيات أو على الأكثر ذات شخصيات أسطورية بدلت على الحقيقة والخيال. في بعض المجتمعات - على أية حال - ربما يتحدثون من خلال وسيط، أو يصبحون حراساً للشجرة أو الأمة، وربما تردد أسماؤهم أو يتخسرع إليهم في الطقوس الدينية، وفي المهام السحلية أو الوطنية. وفي مجتمعات أخرى تدخل مثل هذه الأرواح في جسد الوسيط بين الإله والإنسان، ويتقرب الناس إلى الله من خلالهم، أو يطلبون مساعدة أخرى منهم. في الحقيقة أرواح الموتى هذه - مجتمعة مع الأرواح الأخرى التي ربما كانت أو ربما لم تكن كائنات بشرية - تشكل الحالة الوجودية بين الله والبشر، وفيما بعد الحالة الروحية لا يستطيع الإنسان أن يذهب أو يتطور. هذا إن هو قدر الإنسان في حدود ما يعنى الوجود الإفريقي. الأنشطة الدينية الإفريقية تتركز بصفة رئيسية على العلاقة بين الكائنات البشرية والموتى؛ مما يعنى حقيقة أن الإنسان يحاول أن يخترق ويثبت أقدامه في عالم ما يتبقى منه بعد حياته البدنية. إذا نسي الأموات الأحياء فجأة فمعنى ذلك أنهم يسقطون خارج فطرة الساسا، وبناء على ذلك عزلوا ودمر خلودهم الشخصي وتحولوا إلى حالة عدم الوجود، هذه هي أقصى عقوبة ممكنة لأي شخص، الموتى يفنسون منها ويفعل الأحياء كل ما يستطيعون لجذبها خوفاً من أن تجلب الأمراض وسوء الحظ على أولئك الذين يسمون موتاهم. الموت يقع أمام الفرد، فهو مازال حدثاً (مستقبلاً)، ولكن عندما يموت شخص يدخل الشخص في حالة الخلود الشخصي التي تقع في الزماني وليس في المستقبل.

## ( و ) الفضاء والزمن

الفضاء والزمن يتصلان عن قرب، وغالباً ما نستعمل الكلمة نفسها لكليهما؛ حيث إن الوقت هو المحدود الذي يحدد الفضاء. أكثر ما يهم الناس هو التقريب جغرافياً، تماماً مثلما تختصن الساسا الحياة التي يمارسها الناس، لهذا فإن الإفريقيين يرتبطون بصفة خاصة بالأرض؛ لأنها هي التعبير المادي عن الزماني والساسا الخاصين بهم، الأرض تقدمهم بجذور الوجود كما تربطهم روحياً بموتاهم، الناس يشون على قبور أسلافهم،

لا يجرى بطريقة سهلة، وربما سيكون - من بين أشياء أخرى - عند جذور عدم الاستقرار السياسي لدولنا. في حياة الكنيسة، يبدو أن هذا الاكتشاف يخلق الأمل في التعبد مما يجعل للكثيرين من المسيحيين بفرون من مواجهة تحديات الحياة في صورة مجرد الأمل والانتظار لحياة الفردوس، مما يقود إلى قيام الكثير من الكنائس المسقطة الصغيرة، تتركز حول الأفراد الذين يمثلون، وفي كثير أو قليل، يحققون هذا الترفع الروحي.

اكتشاف ومد البعد المستقبل للزمن يمتلك الكثير من الإمكانيات والوعود لتشكيل جملة الحياة للشعوب الإفريقية إذا استغل كل ذلك ووجه إلى استخدام خلاق ومنتج فإنه سيصبح دون شك مفيداً، ولكنه قد يتردد ويسبق كلا من المسألة والتحليل من المفيدة.

المفهوم التقليدي للزمن يرتبط بوضوح بكل حياة الناس، وفهمنا له قد يمدد الطريق لفهم فكر ومزاج وتصرفات الناس، وعلى أساس هذه الخلفية سأحاول أن أقدم وأناقش نظمهم الدنيوية وفلسفتهم.

ويخشى إذا حدث أي شيء يفصل هذه الروابط أن تجلب كارثة في حياة الأسرة والجماعة. إبعاد الإفريقيين بالقوة عن أرضهم هو عمل من أعمال الظلم البالغ الذي لا يستطيع أجني إدراك مده، حتى عندما يترك الناس بيوتهم اختياراً في الريف ويذهبون للعمل والمعيش في المدن فإنه يوجد تمزق خطير في الروابط لا يمكن إصلاحه، وغالباً ما يخلق مشاكل نفسية لا تستطيع معها الحياة الحضورية أن تنهض.

### (ز) اكتشاف أو مد ما بعد الزمن المستقبل

اكتشف الإفريقيون بعد الزمن المستقبل جزئياً بسبب تعليم المبشرين المسيحيين، وجزئياً بسبب أسلوب التعليم الغربي<sup>(٥)</sup> بسبب هذا وذلك، وبسبب احتياج التكنولوجيا الحديثة بكل مشتملاتها على المستوى المادي فإن هذا أدى إلى التخطيط القوي بهدف التنمية الاقتصادية والاستقلال السياسي، ومد الخدمات التعليمية، وهكذا، ولكن التغيير من النظام الذي بنى على أساس المفهوم التقليدي للزمن إلى النظام الذي لابد أن يحترق على هذا الاكتشاف الجديد لبعد الزمن المستقبل،

### ملحوظات:

(١) هذا هو تقريباً ما يدعوه علماء الاجتماع (ماتاً) ولكن لا علاقة له بالقوة الحيوية التي يقر بها شبل.

(٢) ص ١٦ ج. روسكو. البانثو الشماليون. (١٩١٥) صفحة ١٣٩. ١٦ وهو ما ليس صحيحاً تماماً، ما أنكره أفضل مما يذكره روسكو.

(٣) ص ١٦ أ. ل. ف. نالدر. د. د. مسح قبلي لمنطقة لمانمالا (١٩٣٧) صفحة ١١٦. منه أقتطف هذا.

(٤) الاستثناء الوحيد على هذا يأتي من سولجر تانزانيا الذين يعتقدون أن العالم يوماً ما سوف يتكشّف إلى أن يبلغ النهاية، هذا ليس شيئاً على أية حال يؤثر على حياتهم، هم يستمررون في حياتهم كما لو لم تكن الفكرة موجودة. ربما حدث في نقطة من تاريخهم أن ثار جيلهم البركاني (المعروف في لغة الهياي باسم: أولدونيولنجاي: أي جبل الله) وسبب: نهاية للعالم، في بلدهم الصغير. لعل هذا الحدث قد بقي في شكل أسطورة انتقلت إلى المستقبل غور المعروف، كتحذير من ثورات مستقبلية ممكنة. انظر. أ. أ. ف. جري. سونجو-تجانها (١٩٦٣) الذي على أية حال لا يقدم تغييراً لهذه الأسطورة.

(٥) رغم اعتراف شولف بأن الإسلام أكثر تأثيراً من المسيحية وأوسع انتشاراً في إفريقيا، وأنه يحمل الفكرة نفسها، إلا أن شولف يتجاهل نسبة هذا الفضل له. (المترجم).

البلدان واللغات التي ربه ذكرها وموطن كل منها

اللغة	البلد
أنكوير	أوغندا
جوكير	كينيا
سواحلية	تنزانيا
كينياسا	كينيا
لاتوكا	السودان

أهم اللغات التي ربه ذكرها، وموطن كل منها

البلد	القبيلة
غانا	الأشانت
السودان	الزاند
أوغندا	باجاندا
داوموي وتوجو	فون
غانا	جا
الكامر	لوجبارا
كينيا	لو
جنوب إفريقيا	لوفندو
روديسيا	ندبل
إندونيسيا	أندك
نيجيريا	يوروبا

# خرافاء الخاسر وأعدائهم

(٢)

## محمد عبد الواحد محمد

كم سعدنا في طفولتنا بحكاية عقلة الإصبع، وكما استمتعنا بحلها التي كان يخال بها للنجاة هو وإخوته مما كان يدير لهم.

لقد كان عقلة الإصبع أصغر إخوته الستة وكان أبوه حطاباً، لا يجد من القوت الضروري ما يطعم به هذه الأفواه السبعة، فضلاً عن الأم. واتفق الأبوان على التخلص من أولادهما بالكناهم في الغابة، وتركهم هناك يواجهون مصيرهم ويعلم عقلة الإصبع بهذا التدبير، فملاً جيبه حصى أبيض، ويسقطه على طول الطريق في الغابة، وبهذه الوسيلة استطاع العودة هو وإخوته إلى بيوتهم. ويعاود الأبوان الكرة، وفي هذه المرة يستخدم عقلة الإصبع فتات خبز يعلم بها الطريق، بيد أن الطيور تلتقط هذا الفتات، وبذلك يضل الأولاد الطريق، وينتهي بهم المطاف إلى بيت الغول، الذي يتהלل لهذا الرزق الذي سبق إليه، لكن عقلة الإصبع يخدع الغول، الذي يهدل ملايمه وملابس إخوته وملابس أبناء الغول، فيدبح الغول أبناءه فلما منه أنهم أبناء الحطاب. ولم يكتف عقلة الإصبع بهذا، بل إنه استولى على أحذية الغول السبعة، والتي استعان بها في الحصول على ثروة كافية تجعل أبويه يعيشان في بجموحة من النعيم.

ثلاثة وليسوا سبعة. وكان هؤلاء الإخوة الثلاثة يخطبون ود ثلاث عذرات، أسهن ساحرة، وإن لم يقف على هذه الحقيقة سوى المنتقم، الأخ الأصغر. ولقد ذهب الإخوة إلى بيت العذرات، واحتفت بهم الأم، ثم راحت تد لهم الطعام، فخرج الإخوة للتصحية لحين الانتهاء من إعدادهم. وحين عادوا وجدوا الأم تمشط جدائل شعر إحدى بناتها وتقلبه من القمل، ولما قرأوا عليها السلام، تركت الأم رأس ابنتها. وجلس الجميع يتسامرون، إلى أن حل المساء، فقبى بالطعام، وأكل الجميع.

هذه الحكاية يقدم لنا تريميرين شبيهاً لها من تراث الهاوسا في كتابه، خرافات الهاوسا وعاداتهم،. وحكاية الهاوسا تتخذ شكلاً آخر، تأثر بالبيئة والأعراف والتقاليد والمعتقدات الشعبية. أما عنوان هذه الحكاية فهو:

### ٣ - المنتقم والساحرة:

ويطل الحكاية هنا هو (دان - كوشيدجاي) أي المنتقم، وهو يناظر عقلة الإصبع، فهو أصغر إخوته، وإن كان الإخوة هنا

واشتريت لبنة.. وهنا سألتها «ألا تعمرين تعويذة لاسترداد الحيون؟ فقد اقتلع صبي شريد عيني بقرتي».

وربّت الساحرة قائلة: حسن.. انهب وأحضر عيني عنز سوداء، وحين تعمل عليها، تمال لأعطيك مرهما خاصا كي تلتصقه مع العيني، وسوف ترى أن عيني بقرتك ستسردان بوصفتي..

لكنه طلب منها أن تعطيه المرهم في الحال، فلم تمانع في ذلك. ومعنى عنها حتى إذا ابتعد مسافة بأمن فيها على نفسه منها، حول نفسه ثانية إلى شاب وقال لها: «أترين؟.. إني دان .. كوشينجايا (المنتقم) . إن اقتلاعك عيني أخى الأكبر هو الذى دعاني للمجي إليك أسألك عن وسيلة لاستردادهما».

فقالت له: «حسن.. ولكن لا تسن أن تضيف إلى المرهم شيئا من الفلفل الأسود».

وسخر منها المنتقم، ومعنى ليشتري عنزا سوداء، ولما اشتراها اقتلع عينيها ووضعهما في مجرى عيني أخيه الأكبر. وبهذا اسرد أخوه عيني.

#### ٤ - دودو يروّع الرجل الجشع:

وهذه حكاية من الحكايات التي أوردها تريميرن في كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم، مشرًا إلى ما بها من شبه بحكاية ذات الرداء الأحمر، التي حملتها أمها طعاماً لوصولها إلى جدتها، وفي الطريق تلقى بئذ بعرف وجهتها، فيسرع إلى الجدة ويلتصقها، ثم يرقد مكانها في الفراش. ويقلد صوتها، فتتخدع ذات الرداء الأحمر وتدخل كوخ الجدة، فيهمج عليها الذئب ويبتلعها، لكن حطاباً ينفذها وينقذ للجدة بشق بطن الذئب، وإخراجها من معدته، وهنا يبدو وجه الشبه بين هذه الحكاية وحكاية الهاوسا..

وتروى الحكاية أن رجلاً ماتت زوجته وقد تركت له ابناً. وفي يوم من الأيام أراد الأب أن يذبح ثوراً عنده فقال لابنه «إن أذبح هذا الثور في مكان يكثر فيه الذئباب، حيث سيحط عليه ويلتهم جزءاً منه». وعلى هذا ذهب الرجل وابنه إلى أهد مكان في الغابة. وهنا طلب الرجل من ابنه أن يمسك قطعة لحم نكدة ويعرضها في الهواء ليرى ما إذا كان بالمكان ذئباب، وفعل الابن ما أمر به، وأيقن أن المكان خال من الذئباب، ومن ثم ذبح الثور في هذا المكان، وأعاد نفسيهما ليأكله بكامله.

واكتشف الأب وابنه أنهما لم يحضرا معهما جذوة ثورقدا منها نارا ويسويان عليها اللحم، ومن ثم ارتقى الأب شجرة، فرأى على بعد وهجاً أحمر يشبه النار، والذي لم يكن في

ولما أقبل الليل نام الجميع، فيما عدا الأم الساحرة، التي قامت بإحضار سكين، ثم أخذت تشحذه، وأدرك المنتقم ما يجرى، حين سمع صوت شحذ السكين، وكان عليه أن يتصرف بسرعة، فزاح وقطع أثناء اللبث الثلاث، ووضعها على صدره وصدرى أخويه. وعادت الساحرة بالسكين المشحود، وانتهت إلى مكان الأولاد تريد قطع حلقهم، لكن المنتقم يتحلى، فسألتها الساحرة عما يريد، فطلب منها أن تعصر له بوصة، وذلك بهدف اكتساب وقت يدبر فيه شيئاً لإنقاذ نفسه وإنقاذ إخوته. وجاءت الساحرة بالبوصة، ثم مضت تستلقى على فراشها. وفي هذه الأثناء قام المنتقم بإبدال ملابسه وملابس أخويه بملابس اللبث الثلاث، ثم عاد إلى فراشه، وما إن انتهى من ذلك حتى أقبلت الأم الساحرة متخفية في الظلام، وأخذت تتحسس أجساد النائمون، حتى إذا وجدت ملابس خشنة مما يلبسها الرجال، ظنت أن هذه هي أجساد الضيوف، فأعملت سكينتها وذبحت بناتها حين أن تدري. ثم ارتدت إلى فراشها واستلقت، فقام المنتقم وأحدث في أرض الكوخ حفرة، ثم حفر نفقاً يصل إلى مدينته مباشرة، ثم أبغض إخوته، فهربا من هذا النفق وبقي هو وحده.

وحين أشرق الصباح، أتت الساحرة الأم لتوقظ بناتها، فبرز لها المنتقم وقال لها «إني دان كوشينجايا. سوف أريك ما فعلت». وقص عليها ما حدث، وصمغت المرأة حين رأت بناتها مذبحات، وأنها هي التي قتلت عليهن بدها، وتوعدته بالانتقام. ورجع المنتقم إلى بيته، وأخبر أخويه بالقصة كاملة، وحذرهما من الاستجابة لأية امرأة تحاول إغواءهما.

ولم تضع الساحرة رقفاً، إذ حولت نفسها إلى امرأة بغي، وراحت إلى مدينة هؤلاء الشبان في يوم السوق. وحدث أن رآها أخو المنتقم الأكبر، فشد مرآها، وأبدى رغبته في أن يذهب معها، فوافقت. وتصادف أن التقى بها المنتقم فعرّفها، ونادى أخاه الأكبر وقال له «لا تذهب مع هذه المرأة». لكن أخاه لم يستجب له، بل إنه أماته، فقال المنتقم «أنت حر.. انهب كما تريد». واتضح أخوه الأكبر بالمرأة جانباً، وأخذ يتحادثان، وما كان يدرك أنها تخفي في يدها أربعين إبرة، وفجأة تنشب إبرها في عينيها فتكتهما وتخفي في الحال. وهنا جاء المنتقم وقال له: «آه.. لقد حذرتك.. قلت لك لا تذهب معها، ولكنك أهملتني، ومع ذلك، سأعصى أبحت عن وسيلة أسر بها عيني».

حول المنتقم نفسه إلى فتاة فولانية جميلة بائمة اللب، لكنه لم يبدأ في عرض لبنة للبيع إلا عندما وصل إلى بيت الساحرة. فعين نادى على ما معه من لبنة استدعته الساحرة

الحقيقة سوى قم دودو (الفلور). وقال للرجل لاينه: «انتظر.. توجد نار في ذلك المكان البعيد. انهب هناك وأحضر شيئاً منها». ومضى الولد إلى المكان الذي حدد له أبوه، وهناك وجد دودو، فريت على فمه عدة مرات على يحصل على جذوة نار منه، فساله دودو: «ما هذا؟ .. فأجاب الابن: «ارسلني أبى إليك لأدعوك إليه».

أخذ دودو كيسه الجلدى الذى اعتاد أن يخزن فيه طعامه من اللحوم - وكان الكيس في حجم الفل - ووصل إلى مكان الأب وقال: «من ذلك الذى دعانى؟، فقال الأب: «أنا الذى دعوتك، وناولته الزبع الأمامى من الذبيحة، (مظهراً) أنه قد دعاه إلى وليمة). ووضع دودو اللحم في الكيس وقال: «أيدعو إنسان صديقاً له إلى وليمة ويقدم له قطعة من اللحم صغيرة كهذه؟»، فما كان من الأب إلا أن أعطاه الزبع الثانى، فوضعه دودو في كيسه وكرر العبارة السابقة نفسها، فقسم الأب الشر نصفين، وأعطى دودو نصفاً منهما فوضعه في الكيس، لكنه لم يقطع أيضاً بما أخذه وقال «أيدعو إنسان صديقه إلى وليمة بسبب قطعة صغيرة كهذه؟»، هذا أعطاه الأب بقية اللحم، فوضعه دودو في كيسه، ولم يقطع بهذا وكرر العبارة نفسها السابقة. ولم يكن قد بقى مع الرجل من لحم الشر سوى جلده وحوافره ورأسه، فأعطاهما كلها لدودو فوضعهما دودو في كيسه، لكنه كرر نفس العبارة «أيدعو إنسان صديقه إلى وليمة بسبب قطعة صغيرة كهذه؟»، فقال الأب: «يوسفنى أنه لا يوجد غير هذا، لكن دودو قال: «لا.. بل يوجد لحم أستمنا أنمنا أيضاً لحم؟»، فأمسك الأب بابنه وناولته لدودو، فوضعه الأخير في كيسه وقال عبارته المتكررة: «أيدعو إنسان صديقه إلى وليمة بسبب قطعة صغيرة كهذه؟». فقال الأب: «الواقع أنه لم يتبق شيء». فقال دودو «وماذا عنك أنت؟»، وأخذه ووضعه داخل كيسه.

ثم أخرج دودو الابن من الكيس وطلب منه حراسة هذا الكيس لحين ذهابه إلى مكان بعيد لإحضار خشب يوقده لشواء ما معه من لحم بما في ذلك الأب وابنه.

وما إن مضى دودو حتى شق الابن الكيس بسكين، فخرج الأب منه وجرياً تاركين اللحم في ذلك الكيس، وحين عاد دودو وأدرك أنها هرباً وتركها له لحم الشر، شواه وأكله.

حين عاد الأب وابنه إلى بيتهما، أعلنوا ندمهما على ما فعلا، وعزما على ألا يكرنا جشعين هكذا مرة أخرى، وأعلنوا أنها لو شاهدنا رجلاً ماراً بالطريق حتى لو لم يكن قريباً منهما فسدعوانه لمشاركتهما طعامهما وقالوا إن الطمع خلق رذيل، وإنهما إن يقعا في هذه الرذيلة ثانية.

وجه التشبه بين هذه الحكاية وبين حكاية ذات الرداء الأحمر كما أشار تريميرن هو شق بطن الذئب وشق كيس دودو، ونجاة الجدة والحفيدة في حكاية ذات الرداء الأحمر، ونجاة الأب وابنه في حكاية الهاوسا.

وإذا كانت حكاية ذات الرداء الأحمر نطم المتلقى الحرس على كتمان أسرارهم وعدم الثرثرة في شئونه الخاصة مع الغرباء، فإن حكاية الهاوسا تنمذ من الطمع والبخل وتحض على الكرم.

ويطلق تريميرن على موضوع دعوة الذئب للمشاركة في ولائم الهاوسا، فيقول: إن ذلك أمر لا يمكن تصوره، رغم أن الشولام قد ترحى بذلك كوجود كتل كبيرة من اللحوم اللينة في أسواقهم. وهو يؤكد أن الحكاية ترمز بهذا إلى التأكيد على الكرم.

ونحن نمنعى مع تريميرن في كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم، لتلقى بحكاية «الخاتم المجيب، التى فقد فيها (أرتا) مدينته، ثم استردهما بفعل قلعه، وذلك بطريقة شبيهة بالطريقة التى جلبت بها قطة ديك ويتجتون الثروة والقررة له بصيدها الفئران».

وريتشار ويتجتون الذى تولى عام ١٤٢٣، اختير عمدة للندن ثلاث مرات، الأولى من عام ١٣٩٧ إلى عام ١٣٩٨، والثانية من عام ١٤٠٦ إلى عام ١٤٠٧ وهو عام الطاعون، والثالثة من عام ١٤١٩ إلى عام ١٤٢٠. وتكتب إلى ديكه هذا أسطورة ترجع جذورها إلى أصول بعيدة جداً، ولم تعرف هذه الأسطورة قبل عام ١٦٠٥، حين ظهرت في شكل درامى، ثم في قالب شعرى غنائى.

وتتمكى الأسطورة أن ويتجتون حين كان يعمل في خدمة التاجر اللندنى فينزورن، أرسل قطله - وهى الشئ الوحيد الذى كان يمتلكه - ضمن بضائع التاجر، وحدثن أن اشتراها ملك بارى - الذى كان قد أصيب بالطاعون بسبب الأرانب والجردان - لقد اشتراها هذا الملك بمبلغ كبير، فى الوقت الذى فر فيه ويتجتون من بيت التاجر اللندنى الذى كان يعمل عنده مساعد طاه، وذلك لسوء معاملة الطاهى له، واستقر فى هولوى، ويسامعه رنين أجراس كنيسة القديسة مارى فى شارع تشيبيسايد، يحس وكأنها تعزف لها كلمات ترن فى أذنيه تقول.

عد ثانية يا ويتجتون  
عد عمدة لوردا للندن.



فعاد ديك إلى بيت الخاجر اللندني ليجسم له الحظ الذي جلبه له قطعه لكن ترى ماذا فعلت قطة (أوتا)؟... فلنستعرض حكاية الهاوسا لنقف على أوجه الشبه بين الحكايتين.

## ٥ - الخاتم العجيب:

تروى الحكاية أن امرأة كان لها ولدان، غادرا البيت يوماً ورحلا بجريان حظهما في الحياة، ومع كل منهما ثلاث قطع من قماش. أما الابن الأكبر فقد اشترى بئمن ما باع عذراً، بينما اشترى الابن الأصغر كلياً ضامراً. وحين عادا رحبت بهما الأم في البداية، لكنها حين رأت ما أحضره ابنها الأصغر لعنته ووبخته على ذلك الكلب الضامر، وتبأى الابن الأكبر وسأل أمه: «أفأدر هو على أن يفعل مثلاً فلت؟».

بعد فترة وجيزة تهباً الأخوان للرحيل ثانية، وقد حمل الأكبر أربع قطع من قماش، بينما حمل الأصغر ثلاث قطع. ثم عادا بعد أن باع كل منهما ما معه، لكن الابن الأكبر جاء معه بشر، بينما جاء الأصغر بقط زهيل. وهنا غضبت الأم ولعنته، وتبأى الأكبر وقال: «أفأدر هو أن يفعل مثلاً فلت؟». فقال الأصغر: «إنني أحسب بما أفعله أجراً عند الله».

ومرة ثالثة رحل اللردان للتجار، وقد أخذ الكبير عشرة قطع من قماش، بينما أخذ الصغير ثلاثاً فقط. وحين عادا من الرحلة، كان مع الأكبر فئتان. وكانتا فئتان ناضجتين صالحتين للزواج، بينما كان مع الأصغر امرأة عجوز ذابلة، لها ثديان كبريتي حذاء طرني الرقبة. وكالمعادة لعنته أمه، وتبأى أخوه عليه، فرد الأصغر قائلاً: «ولكني أحسب بهذا أجراً عند الله».

والحقيقة أن هذه المرأة العجوز كانت ابنة ملك المدينة التي اعتاد الأخوان الذهاب إليها للتجار. ولم يكن لهذا الملك ابن أو ابنة غيرها، وكانت قد أسرت في أثناء أحد الحروب، وفقدتها الملك، وها هو الابن الأصغر يثر عليها.

وفي يوم من الأيام خرجت إلى السوق تباع دقيقاً وماء، وهو طعام يحبه الهاوسا، حيث يخلطون الدقيق بالماء ويصنعون منهما شراباً وخاصة في أثناء الترحال. وكانت المرأة تنادى على بضاعتها قائلة: «معي فيورا... معي فيورا». وتصادف أن جاء رجل من أهل مدينتها إلى مدينة اللردان ومن بالسوق، وسمعا تنادى على الفيورا، فقال لها: «هاتني يا امرأة». وحين قدمت إليه الفيورا، والتقت عيناه بعينيها عرفها وهتف «من؟ جيمببا!.. لقد تم البحث عنك من مدينة لأخرى، ولكن لم يثر عليك أحد». فقالت له: «إنني هنا، حيث أشرأني شاب، وأبغاني أسيرة لديه». فطلب منها أن تصحبه

إلى سيدها ليراه.. ومضياً، حتى إذا ما وصلا إلى بيت سيدها طلبت منه أن يلتصق جانباً حتى لا تسمع أمه شيئاً. ثم قدمته لابن مدينتها. فقال له الرجل: «لو وافقت، اتبع هذه المرأة». وامض إلى مدينتها، وانهب إلى أبيها ملك المدينة، فإذنه سيدفع لك القدية». فوافق الابن الأصغر وأخبر أمه بذلك، فقالت له: «آه... انهب أيها النحوس... وامض... فإنهم هناك سيأخذون منك هذه الحيزيون المتهاكمة. لكن الابن لم يبال بذلك، وعزم على الرحيل».

مضى الفتى والأمة تسير أمامه إلى أن بلغا مدينتها، فقصدا قصر الملك، وحين وصلا إلى باب القصر، كان أهل المدينة كلهم يصيحون متلهلين: «لقد عادت جيمببا!.. لقد عادت جيمببا». وراح الملك بعودة ابنته، فأعد للفتى بيتاً، وقال له: «إنه سيحرق ثوركاً إكراماً له». فقال الفتى: «بل يكفى كبش».

ونصحت الأمة سيدها قائلة له: «لو قدم لك أبى مليون صدقة فارفض. ولو قدم لك ألف رأس من ماشية فارفض.. ولو قدم لك ألف حصان فارفض. ولو قدم لك مائة عبد فارفض.. إن القدية التي يجب أن يقدمها لك خاتم صغير في إصبعه، لأن ذلك الخاتم هو روح المدينة، وبه تستطيع أن تحكم هذه المدينة بكاملها». ورفض الشاب كل العروض التي عرضها الملك فدية لابنته، وأصر على الحصول على الخاتم الذي أشارت إليه الأمة. فقال الملك: «لو أعطيتك هذا الخاتم فسينهب أهل المدينة في الحال ويطلقونك على الطريق ثم يقتلونك.. على كل حال، سامحك الخاتم. وسأعطيكم فرساً من أفراس الحرب يستطيع أن يسابق كل خيل المدينة. ها هو الخاتم، ضعه في فمك وحالما تخرج من الباب أبداً في العدو».

كان الذهاب من هذه المدينة إلى مدينة الشاب يستغرق ثلاثين يوم، لكن الفرس بعوده السريع يستطيع قطع المسافة في يوم واحد. وبمجرد أن بدا الفتى في بوابة المدينة حتى أعلن أهلها الانتظار، وأسرعوا ويولهم خلف الفتى، وطلوا يمدون ويمدون، حتى إذا كانوا على وشك الإمساك به أفلت من بين أيديهم، وكان قد اقترب من بوابة مدينته فدخلها وخلفهم وراهما، فتوقفوا ولم يجرؤوا على دخولها، وعادوا أدراجهم.

حالما وصل الفتى إلى مدينته، ترجل عن فرسه، وما إن قل ذلك حتى خر الحصان ميتاً، فقالت له أمه: «أرايت؟.. لقد قلت لك إنك سيئ الحظ. هاهم قد أخذوا منك العجوز المعروفة، وحتى الفرس الذي أعطوه لك في مقابلها، سقط ميتاً». وهنا قال أخوه الأكبر: «أفأدر هو على أن يفعل مثلاً أفضل؟». فأجاب الأصغر: «إنني أخذر الثروة عند الله». ثم غادر المدينة وراح يعيش تحت شقيقة في الغابة.

القط ليقفل الفدران في قصرى.. وحين جئ به إلى القصر قفل ألف فأر.

وهنا أقبل عليه أمراء الفدران وقالوا له: «ما الجريمة التي ارتكبتها حتى تقتل منا كل هذا العدد؟» فأجاب القط: «إن خاتم سيدي هنا في حوزة ملك المدينة. وإذا لم تسرقوه وتضخروه لي، قتل كل واحد منكم.» وبدأ أمراء الفدران ينفذون خطة وراء خطة. ولكلهم لم يحصلوا على الخاتم، فقال لهم «طالما أنكم لم تضخروا إلى الخاتم فتحملوا عاقبة فضلكم».

وراح يعمل القفل في الفدران حتى قضى على خمسمائة منها في اللو والحين.

عندئذ قال أحد ملوك الفدران: «وجب أن نعرف الآن أن نوعاً لن يستطيع الحصول على الخاتم، واللوع الذي يمكن أن يقوم بهذا هو فدران الأسطح.» ونهبت الفدران إلى بيت ملك فدران الأسطح وقالت له: «يا ملك فدران الأسطح.. إنك تعلم أى شر باء، فأصدر أمرك إلى شعبك بأن يسرقوا الخاتم من أجلنا حتى نتخلص من المصور الذي يفتنونا.» واستجاب ملك فدران الأسطح لهذه الرغبة وأعلن أن الأمر في منتهى البساطة.

تمود ملك المدينة أن ينام والخاتم في فمه طوال الليل. وجاء فدران الأسطح وبدأوا البحث في الكوخ، فلم يجدوه، وأخيراً تسلقوا السور. وكان الملك نائماً وفمه مفتوحاً، وحدث أن تدحرج الخاتم من فم الملك وسقط بالقرب منه. وفي الحال التقطه أحد الفدران، وعرض آخر لسان الملك حتى يستيقظ. وحين استيقظ، أخذ يتحسس حوله حتى استيقظت المرأة الشريرة وسألته «ماذا حدث؟» فقال لها: «عض فأر لساني.» فقالت: «وهل أخذ الخاتم؟» فتحسس الملك حوله وقال: «لا.. لا.. سوف نبحث عنه في الصباح».

وهكذا حمل ملك فدران الأسطح الخاتم إلى القط، فوضعه في فمه وعاد إلى الكلب، فحملة الكلب فوق ظهره، وعبرا النهر وعادا إلى البيت.. وهنا قال القط: «كف عن بكائك يا مولاي. لقد كان عملاً سهلاً انظر.. ها هو الخاتم».

وحين استيقظ في الصباح التالي، رأى المدينة قد ارتدت إليه، أما حين طلع النهار على المرأة الشريرة وجدت أنها بلا مدينة وكذلك عشيقها.

قالت له: «الله يهلك.. لو أنك أقيمت بإنسان سوي الحظ في قدر من زيت لخرج منها خالي الوفاض، بينما يجد المحظوظ من يشتري منه الماء حتى عند شواطئ النيجر».

كان الخاتم في إصبعه. وحين رقد ليلام سمع أصوات دمدمة وكان الأرض تتحرك، لقد كانت المدينة قائمة إليه.

وحين طلع النهار رأى مدينة كبيرة بأسوار وبيوت مسقوفة ونساء بلا عدد، راح واستدعى أمه، وخصص لها بيتاً، وبني بيتاً للكلب الضامر والقط الهزيل، كما بني بيتاً لآخيه.

وحدث بعد ذلك أن سمعت امرأة شريرة بهذه الأنباء، فأعلنت أنها لن تختار رجلاً غيره، فقال إنه يرغب فيها، وعاش معها وأعطاهما كل ما تريد وما ترغب فيه أيًا كانت تلك الرغبة.

وفي فجر أحد الأيام أخذت تبكي، وظلت تبكي وتبكي حتى شروق الشمس. وحين استفسر عن سبب بكائها، سأله «أحساً أنك لا تحبني؟» فقال لها: «لم تقولين إنني لا أحبك؟» فردت قائلة: «هذا الحاجز بيني وبينك، فلو أنك تعبني لأعطيتني هذا الخاتم أصحه في إصبعي يوماً واحداً، وحين أعطاهما الخاتم أخذته وسلمته لعشيقيها، حتى إذا أقبل الليل، تضرعت المدينة واستقرت حول بيت عشيقها، وفي الابن الأصغر مع كلبه الضامر وقطله الهزيل وأمه وأخيه الأكبر».

لقد حدث ذلك في الليل، وحين أقبل الصباح ورأى الابن الأصغر ذلك أخذ يبكي، فسأله كلبه: «فهم بكائك؟» فرد قائلاً «إنك ترى ما فعلته بي المرأة الشريرة.» وسأله القط السؤال نفسه، فقلقي منه الرد نفسه. فقال له: «لا تحزن هذا أمر يمكن علاجه. ألم تأت بنا ها هنا علناً يوماً نرد لك مروفك معنا؟».

ورحل الكلب والقط إلى المدينة التي بها المرأة الشريرة في محاولة لسرقة الخاتم منها. بيد أنهما وجدا خارج المدينة تماماً نهراً واسعاً حال دون وصولهما. فقال الكلب: «لا تحزن أيها القط.. إنني أستطيع النوم، فأرتق ظهري.» وهكذا حمل الكلب القط فوق ظهره، حتى عبرا النهر، وكان ذلك عند مغرب الشمس. وهنا قال القط للكلب «اسمع أيها الكلب.. انذهب الآن إلى المدينة واستلب طعاماً املأ به معدتك حتى الشبع، ثم عد وقابلني هنا».

ومضى الكلب إلى المدينة فأخذ يسرق من الطعام ويسرق حتى حصل منه على أكثر مما ينبغي، ثم قفل راجعاً ليلاقى القط عند حافة النهر الذي قال له: «عليك الآن أن تبقي هنا إلى أن أذهب إلى المدينة.» وحين دخل أول بيت لقيه هناك، قتل ألف فأر، ثم ترك هذا البيت ودخل بيتاً آخر وقتل ألفاً ثانية، ثم دخل بيتاً ثالثاً وهكذا. وسمع الملك بهذا الخبر. وهو الملك الذي يحتفظ بالخاتم في يده.. وقال: «أحضروا لي هذا



ومع إقرارنا جميعاً بإدراك ماهية المثل فإنه يبدو من الصعب تصديق عدم إمكانية أى أحد منا من التفوه بالمثل بشكل صحيح. وإثنى أقر أن تعريف المثل أمر ضرورى لأى بحث ودراسة عن الأمثال، سواء أكان بحثاً تاريخياً فى شأن مثل واحد معين أم بحثاً له طابع قومى نابع من ثقافة واحدة.

وقد يبدو من الأفضل تفسير المثل على ضوء بنيتة؛ فالعاريف الوظيفية البحتة غير ملائمة على عكس الأشكال الأخرى من الأدب الشعبي التي تتقاسم الوظائف نفسها.

والكثير من العاريف الوظيفية للأمثال تراعى مجمل الموقف. وقد تتضمن أنواع أخرى من الأدب الشعبي المعايير الوظيفية نفسها. وليس المراد من ذلك التقليل من شأن الفائدة الأساسية للاعبتبارات الوظيفية ولكن المراد من ذلك التأكيد على المعايير الداخلية التفسيرية، وليس المعايير الخارجية.

**والسؤال الذى يطرح نفسه الآن لا يدور عن: ماذا يفعل المثل (وتقنية المثل)، بل يدور حول معنى المثل.** والسبب الآخر لمحاولة التفسير البيوي للمثل يكمن فى أن هذا التحليل يمثل فحصاً دقيقاً لبنية الأدب الشعبي بشكل عام. ومن الممكن حقاً تحليل بنية الأنواع المختلفة للأدب الشفاهي، وعلى ذلك ينبئ — كلما أمكن — تحليل بنية الأمثال بشكل محدد.

تتعلق جميع العقبات النظرية للملازمة للتحليل البيوي بالمثل، وهذه العقبات تتضمن: طبيعة الهيكل الأساسى، أو الوحدات البيوية الدنيا. والسؤال المهم يدور حول إمكان تجزئة الوحدات المتصلة ببعضها بشكل له مدلول. والأمر المشير للجدل الحتمى يدور عما إذا كانت وحدات التحليل متضمنة فى المعلومات (حقيقة الله)، أم أنها بمثابة أداة تعليمية ذاتية موجودة فى عقلية الممثل (جلا جلا) (٩).

والميزة الكبرى فى استخدام الأمثال عن الحكايات الشعبية أو الأقوال المأثورة تعود إلى البساطة النسبية للأمثال. ومن المهم التعامل مع التساؤلات النظرية الحرجة الخاصة بالتحليل البيوي، وذلك من خلال التركيز على مثال واحد بسيط وليس على قول مأثور مركب.

وقد كانت فى الماضى العديد من المناقشات التي اهتمت ببنية المثل؛ ففي عام ١٩٤٧ حاولت كيمرلر Kimmerle تصنيف المقولات الشعبية الحاوية على أمثال، ومع ذلك فإن رأيها كانت مرتبطة بالصيغة اللغوية التركيبية ولكن كل المصنفات السبعة عشر التي قامت بعملها ليست وثيقة الصلة بالمثل واستخدامه؛ للاختلافات النحوية مثل: وجود اسم أو صفة أو مفعول به مباشر مما يدل على أن تحليلها كان سطحياً أكثر من كونه عميقاً (١٠).

ونظراً لأن الأمثال تتكون من كلمات، فلا بد وأن تكون هناك بنية لغوية فى ذلك، والسؤال يدور حول ما إذا كانت هناك نماذج لبنية الفولكلوريات على غرار التركيب اللغوي (١١).

قد تشبّه إحدى العقبات من جراء محاولة عزل البنى الفولكلورية التي قد توضح وظيفة الأمثال أو أثرها، أو شكل المثل، أو رسالة المثل، أو الصيغة الشكلية التركيبية (١٢). ومثال على ذلك: يبدو لنا أن هناك عدداً لا حصر له من الصيغ التركيبية والهيكلية للأمثال؛ فيوجد مثلاً:

«أفضل — من —» بمعنى

Better Late Than Never

التأخير فى الذهاب خير من عدم؛ أو:

Better Safe Than Sorry

أفضل أن تؤمن نفسك خير من الندم

Better Bend Than Break

أفضل أن تنثني من أن تكسر.

وهناك صيغ أخرى للأمثال تتضمن الصيغة:

«أ — هو —» «A is a —»

A bargain is a bargain: بمعنى

الاتفاق اتفاق

«أو — أبداً —» «(S) never —»

Barking dogs never bite: بمعنى:

«الكلاب التي تعوى لا تمض». «كثير الكلام لا ينجز»

أو «أو —» «or —»

do or die: بمعنى:

أفضل أو مت .

وأسلوب ولتر Weller في صياغة المثل :

«سأقول ال \_\_\_\_\_ (كما هو \_\_\_\_\_) (as he \_\_\_\_\_) said the \_\_\_\_\_»

بمعنى (I see said the blind man as he picked up his hammer and saw)

«قال الأعمى : أنا أرى وأنا أسمع بالطرق بمطرقتي» (١٣)

**إن صيغ الأمثال تبدو مستقلة عن شكلها ، وأقل استقلالا عن وثيقتها :**

(التأخير خير من عدم الإيمان) لا يعنى نفس معنى المثل الإيطالى .

«أفضل أن يكون الفأر في فم القطة من رجل يكون في أيدي محلى» .

“Better a mouse in the mouth of a cat than a man in the hands of a lawyer”

ولا بد أن تكون هناك عمومية للرسالة ذات المعنى الخاصة بالمثلين ، فالمثل الأول يشار إليه بالحرف (أ) الذى يبدو أنه أفضل من الثانى

(ب) ، ولكن رسالتى المثلين مختلفتان تماما ، ففي المثل الثانى نجد أن المثل يحث الفرد على عدم اللجوء إلى محام ، بينما يحث المثل الأول على الذهاب حتى لو كان متاعزا ، وبما أن عدم الذهاب لا يماثل الذهاب فى المعنى ، فإن الرسالة تبدو مختلفة من حيث الصيغة الكلية .

**وقد لاحظ كوزى Qusi** أن الرسالة لا ترتبط مع الصورة الخاصة بالمثل ، وهذا يعنى أن الرسالة نفسها يمكن التعبير عنها بأشكال

مختلفة فإن المثل :

“Who is bitten by a snake fears even a rope.”

«الذى لدغ من الثعبان يخاف حتى من الحبل»

هو يماثل من حيث المنالول المثل الفرنسى :

“A scalded cat fears even cold water”

«القطة التى تعرضت للسخونة تخاف حتى من الماء الباردة

ولكن كلا المثلين يماثلان رسالة المثل اليونانى :

Who ever is burned on hot squash blows on the cold yogurt

«اللى يتسحم من الشربة يتفحم فى الزبادى»

فالشكل مختلف لكن الرسالة لم تختلف . والمثل التركى :

“You can't make a stallion out of a donkey by cropping its ears”

«لا يمكنك تحويل الحمار إلى حصان بشدّ أذنيه»

والمثل النالى له رسالة المثل السابق نفسها :

“You can't make a silk purse out of a sow's ear”

«لا يمكنك صنع محفظة حريرية من أذن الخنزير»

ما هو الأمر الذى يجب علينا إجراء تحليل بنويى له ؟

هل هو الشكل ؟ أم الصيغة ؟ ذلك أن المثل (لا يمكن صنع - من -) يبدو مختلفا عن أى مثل آخر .

وأنا أعتقد أن الصيغة فى هذا المثل هى التى تختلف وليس الشكل . والأشكال المختلفة تماثل فى اختلافها اختلاف هكايات آرنى

تومسون Arne Thompson . ولهم هذا أن الاختلافات فى محتوى المثل لا تضى بالضرورة وجود اختلافات متلازمة فى البنى (١٤) .

وهناك محاولة حديثة وطموحة للتعرف على طبيعة الأمثال من خلال التركيز على المحتوى أكثر من الشكل ، وقد اقترح ج.ب

ملنر ١٩٦٩ أن الأمثال يمكن تعريفها بأنها مقولات تقليدية تحوى بنية مكونة من أربعة أجزاء (١٥) .

وطبقا لافتراض ملنر فإن الأجزاء الأربعة هى الوحدات الصغرى للمثل مجتمعة فى جزئين هما الوحدات الكبرى ، التى تماثل

وتوازن كل

منهما الأخرى ، حيث يطلق على النصف الأول الافتتاحى للمثل «الرأس» ، بينما يطلق على النصف الثانى «الذيل» .

وقد قام ملنر بفحص كل كلمة على حدة أو مجموعة الكلمات المولفة لربيع المثل مع تحديد ما لهذه الكلمات من قيمة موجبة أو

سالية ، فطلى سبيل المثال نجد المثل : «بمجرد نضجه يتعفن soon ripeseen rotten» يصاغ على منوه القيم السالية والموجبة لملدر كالآتي:

وهذا يعني أن رأس المثل ذو قيمة موجبة (Soon Rotten Soon Ripe).

وقد ادعى ملدر بأن نفسى المثل قد يكون لكليهما قيمة موجبة كما في القول "Soon ripe" بمجرد نضجه ، أو قد يكون لهما قيمة سالية ، أو قد يكون لأحدهما قيمة سالية والآخر موجبة . وذلك كما في القول "Soon Rotten" ، وإذا كان كلا التصنيفين له قيمة موجبة أو له قيمة سالية فإن قيمة هذا النصف موجبة ، ولكن إذا كان الجزء من مختلفين فإن إجمالي كل جزء له قيمة سالية ، ومن هذا المبدأ فإن أى مثل يتكون من رأس موجب أو سالب متبوع بذيل موجب أو سالب.

ومع إرساء هذا التنظيم يتمكن ملدر من تصنيف أى مثل إلى أى من ست عشرة فئة تدرج بدورها فى أربعة مستويات رئيسية ، حيث يتكون كل مستوى من أربعة مستويات فرعية . المستوى (أ) له رأس موجب وذيل سالب ، المستوى (ب) له رأس سالب وذيل موجب ، المستوى (ج) له رأس موجب وذيل موجب ، المستوى (د) له رأس سالب وذيل سالب.

وعلى منوه كل مستوى رئيسى هناك أربعة أساليب مختلفة لصياغة مؤخره المثل ، فطلى سبيل المثال فإن المستوى (أ) قد يكون واحداً من أربعة أجزاء ، أما المستويات الثلاثة الأخرى فتتقسم بدورها إلى مستويات فرعية (ملدر ١٩٦٩).

ولسوء الحظ هناك عقبات كثيرة وقعت أمام تصنيف ملدر ، ومع ذلك فإن هذه العقبات لن تقلل من شأن حدثاته تحليلية ، ويرجع سبب العقبات إلى أن تحليل ملدر ليس له هدف آخر غير التصنيف . ولم يتضح حتى الآن الهدف من إدراج المثل تحت أى من الفئات الستة عشر الخاصة بتحليل ملدر.

وتطراً عقبة أخرى من افتراض ملدر للأولوية المنطقية للبيئة الرباعية الأجزاء الخاصة بالمثال ، فمن منطلق هذا الافتراض ظن ملدر أن أى مثل لا يتكون من أربعة أجزاء لن يكتب له البقاء على قيد الحياة أو الاستمرار فى الوجود . وقد قال إنه من المحتمل أن تكون الأمثال الحالية المولفة من ثلاثة أجزاء أو جزئين أو جزء واحد كانت فى الأصل السابق مكونة من أربعة أجزاء وقد اختزلت على مر السنين (ملدر ١٩٦٩) .

وقوله هذا لا يمل رغبة فى ترك البيانات التجريبية التى لا تتوافق مع النظرية ، ولكنه مجرد محاولة افتراض حدوث تطور أو عدم تطور للمثل<sup>(١٦)</sup> . ويمثل دليل ملدر فى أن البنية رباعية الأجزاء قد تكون متعلقة بالمدبلا Mandala ، ومع ذلك فهناك عقبات نظرية . ويمثل أحد الحلول التى توصل إليها ملدر فى الطبيعة الذاتية للقيم الموجبة والسالية للأجزاء الأربعة ، حيث تمكن من إجراء تحليلين متناقضين للمثل نفسه :

"Rolling stones gather no moss"

معناه «الحجارة المتدحرجة لا تجمعطحالب»

ويطلب التفسيران الاسكتلندى والإنجليزى لمعنى هذا المثل تقسيمات مختلفة ، ففى إنجلترا نجد الأحجار المشار إليها كائنة فى الغدير وهذه الأحجار نادراً ما تتحرك ، أما الطحالب فترمز إلى اللزأ والرخاء ، وعلى ذلك فهذه صياغة ملدر للمعنى الإنجليزى للمثل :

Rolling Stones

Gather no moss

أما فى اسكتلندا فترمز الأحجار إلى الأحجار الأسطوانية المتدحرجة ، مثل هذه الأحجار لا يجب أن تتوقف عن الحركة ولا ستتمو عليها الطحالب . وفى السياق الاسكتلندى (لرأس له قيمة موجبة) Rolling Stones (الدليل له قيمة موجبة) Gather no moss ، ومع أن المثل يتكون من البنية رباعية الأجزاء فإن المعانى الإنجليزية والاسكتلندية تتضمن تماذج (موجبة وسالية) مختلفة . وينشأ عن هذا : هل يمكن بمفرده من توزيع القيم الموجبة والسالية على كلمات المثل دون الرجوع إلينا - نحن المتخصصين ؟ فإذا كان الأمر كذلك فإن المرء لن يتمكن على منوه تفسير المثل من إجراء هذا التقييم بمجرد النظر أو الاطلاع على نص المثل .

ولكن ملدر لا يرى الذاتية\*\* فى بعض من أمثله الأخرى ، ومثال على ذلك صاغ ملدر التحليل التالى للمثل :

"England has mild winters, but hard summers"

«إنجلترا بها شتاء معتدل وصيف شديد»

(لرأس له قيمة موجبة) England has mild winters

but hard summers (الدليل له قيمة سالية)

وقد صنف ملدر هذا المثل تحت المستوى (ج) رأس موجب ، وذيل سالب ، ومع ذلك فيبدو لى أن أحداً قد يدعى أن كلمة win- ters يجب أن يكون لها قيمة سالية لا موجبة ، والأمراً هنا لا ينطق بخطأ ملدر فى التقييم ، ولكنه كان متحيزاً للتحليل البالغ الثقة .

ومهما يكن من أمر الوحدات البنيوية للمثال فلا يمكن تفسيرها مستقلة عن علاقتها بباقي كلمات المثال، ويمكن خطأ ملأ في محاولته فرض قيم موجبة أو سالبة على كل جزء من أجزاء المثال، وكأن الأجزاء الثلاثة الأخرى غير موجودة، وقد قال ملأ: «إن كل كلمة من كلمتي جزء المثال لها قيمة مستقلة تؤثر على الكلمة الأخرى في الجزء نفسه، ولكنها لا تؤثر على كلمات الجزء الآخر». وبوجه نظري هنا أنه لن يتمكن أحدنا من إدراك الهلالة البنيوية «الشقاء» في المثال دون اعتبار كلمة «الصيف» في الحصبان. وللواضح أن كلاً من الشقاء والصيف في تضاد، وبالتالي فكلية الصيف تعطي للشقاء معنى في المثال.

وفي رأيي هناك فجوة أساسية في تحليل ملأ، وسواء أكان أي منا يفضل التحليل الإجمالي أم التركيبي Paradigmatic or syntagmatic \*\*\* فن يمكن أحد من تحليل العنصر التركيبي مع الاستبعاد التام من للترتيب التركيبي لباقي كلمات المثال.

وعلى ضوء أسلوب في تناول بنية المثال أفترض أن هناك علاقة وثيقة بين بنية المثال وبنية اللفظ، وليس هناك أدنى شك في وجود اختلافات توظيفية بين النوعين، وعلى الرغم من ذلك فإنني أعتقد أن هناك أوجه تشابه كثيرة؛ ففي المقام الأول يعتمد كل من المثال واللفظ على طريقة التعليق على الموضوع<sup>(١٧)</sup>. ذلك أن المثال أو اللفظ القصير يتكون من عنصر وصفي واحد؛ أي: وحدة واحدة مؤلفة من موضوع واحد وتعليق واحد. ومن الصحيح أنه في مجال اللفظ يتم تخمين العنصر الوصفي بينما في المثال يدلي المتكلم بالعنصر الوصفي قولاً إلى المخاطب، وهذه هي إحدى الاختلافات الأساسية بين المثال واللفظ.

وقد أشار بعض الدارسين إلى التماثل بين المثال واللفظ مدعين أنه: إذا كان الاختلاف الوحيد يكمن في تخمين العنصر الوصفي لللفظ، فهذا لا يمثل اختلافاً بنوياً<sup>(١٨)</sup> لكليتي أعتقد أن هذا بمثابة اختلاف بنوي وخاصة في مجال الأنفاظ المتعارضة؛ حيث تمثل الإجابة عن اللفظ الحل للتعارض الظاهري. وفي الأمثال المتعارضة فإن التعارض يظل، عادة، بلا حل. أما في الأنفاظ المتعارضة فإن الحل يلغى التعارض، والسبب في ذلك يكمن في أن تعارضات الأنفاظ تمثل تعارضات وهمية pretended، أما في الأمثال المتعارضة فالتعارض حقيقي ولذلك فإنه من الصعب حله.

ولقد لاحظ بعض الفولكلوريين التماثل في بناء الأمثال والأنفاظ، فالفولكلوري الروسي سوكولوف sokolov قد ذكر مثلاً:

"nothing hurts it, but it groans all the time"

«لم يمس أحد ولكنه دائم الشكوى،

فإذا كان هذا النص مستخدماً على أنه مثال فسيشير ذلك إلى المناق أو الشقاء، ولكن إذا ما استخدم النص على أنه لفظ فالنص يشير إلى الخنزير، ومع ذلك فلم يكن سوكولوف على حق حين ادعى أن التغيير الطفيف في إلقاء المثال يجعل منه لفظاً، ولكن من الواضح أن الإيقاع ليس هو العامل الأساسي ويتعلق الأمر بدلاً من ذلك بالسياق الذي يسرد فيه النص، فإذا كان النص يهدف إلى الإشارة إلى شخص المخاطب فإنه قد يطرح للنص على هيئة سؤال مع استخدام الإلقاء الاستجوابي في السرد، والسياق يحدد شكل الإلقاء وللتمييز بين النوع، والإيقاع يمثل سمة متلازمة ودليلاً على النوع، ولكنه لا يمثل سبب النوع. والوجود المزدوج للنص (مثال أو لفظ) غير شائع، ففي المثال (البرومي) نجد هذه الظاهرة نفسها فالنص، الذي لا يعرف مكانه يسمى إليه، أما المعارف لمكانه فيبقى عنه ويأكله.\*\*\*

"The one who does not know about it may walk over it: the one who knows about it will dig it up and eat it."

فإذا اعتبرنا ذلك النص لفظاً سكنون الإجابة عنه ثمرة «البطاطس»، أما إذا صيغت هذه الجملة على أنها مثال فإن هذه الجملة ستقال في مواقف كثيرة مختلفة، حين يجهل أحدنا مكان شيء معين، وهو في متناول يده.

ومع إمكانية صياغة للنصوص في أمثال أو أنفاظ فليس هناك ما يدعو للدهشة عند معرفة وجود تماثل بين بنية الأمثال في المجتمعات المتحضرة قل أو تندر، وتقل معها أيضاً الأنفاظ؛ ففي شمال وجنوب منطقة الهنود الأمريكيين نجد القليل من الأمثال والأنفاظ لأن وجود أحدهما يتسبب في وجود الآخر، وكما لا توجد هناك أنفاظ غير متعارضة فلا توجد أمثال غير متعارضة كذلك.

فهذه الأمثال التي تحتوي على عنصر وصفي واحد مثال (النقود تتحدث) many talks، يد مثلاً غير متعارض مع ملاحظة أن الحد الأدنى من بنية المثال في شكل عنصر وصفي واحد، ومن الممكن صياغة المثال في كلمة واحدة أو كلمتين، وهناك تعبيرات من كلمة واحدة في أحاديث الشعوب ولكنها ليست بأمثال<sup>(١٩)</sup>.

وقيل أن نخوض في طبيعة الأمثال المتعارضة يجب أولاً أن نعتبر المثال على النحو الذي وصفه به اللغوي: «كينث بايك» Kan-neth pike بالسماوات المتعارضة المحددة، وإن الوحدات الفرعية sub units والوحدات الأساسية allo units تمثل مزيجاً من السماوات المتعارضة والتحديدية، ومثال على ذلك فإن الغرنيم (p) كما هو واضح عند نطق كلمتي pit (حفرة) و tip (بقشيش) يقاسمان سماوات في حركة النطق، ولكنهما يختلفان في الزفير، والحرف (p) في اللغة الفرنسية حيث (p) لا تنطق. ولأنني لا أعني هنا بتمييز التعارض للنفوى في التغيرات، وإنما أذكر ذلك فقط لاستخدامه في تحليل بنية المثال. وإنني أعتقد أن الأمثال ذات العناصر الوصفية المتعددة

تتكون من سمات متعارضة ومتشابهة، وبعض الأمثال لها سمات تحديدية identificational ، والبعض الآخر له سمات متعارضة contrastive ، والبعض الثالث له مزيج من السمات المتعارضة والتحديدية .  
والسبب في إشارتي هنا للأمثال ذات العناصر الوصفية المتعددة يتمثل في أن المثل ذا العنصر الوصفي الواحد يعد غير متعارض، ومن الأمثال الإنجليزية ذات العنصر الوصفي الواحد: " Money talks ، النقود تتحدث، أو القوى المتضادة تتجاذب " opposites attract "والمثل : «الوقت يطير» time flies .  
ولا يمكن القول بأن الأمثال ذات العناصر الواحد تتماثل مع الأمثال ذات العناصر المتعددة، ومع ذلك فهذا التماثل وارد، وعليه يجب أن يوضع في الاعتبار عند أي تفسير للمثل.  
لابد أن أطرّح هنا مسألة المجاز أو الاستعارة وعلاقتها ببنية المثل، ففي التحليل السابق لبنية اللفظ أشرت إلى أن الأنفاذ غير المتعارضة قد تكون حرفية أو مجازية (1963 Gorges66 # Dundes) \*\*\*\*\* .  
وبتعبير آخر يمكننا القول: إن بنية اللفظ لا تعتمد على كون اللفظ يفهم حرفياً أو ذا طبيعة مجازية. وينطبق الأمر كذلك على الأمثال.

ومن الأمثال الإنجليزية الحرفية:

«الأمانة أفضل سياسة» honesty is the best policy

والمثل: «الزبون دائماً على حق» the customer is always right

والمثل: «الاستعجال يؤدي إلى الضياع» haste makes waste ، في المجلة للدلالة،

والمثل: «الفضيلة في حد ذاتها ثواب» virtue is its own reward

والمثل: «الخبرة أفضل معلم» experience is the best teacher

والمثل: «الكنعان هو أفضل جانب من جوانب الشجاعة» discretion is the better part of valor

وقد يفضل بعض الباحثين إطلاق مصطلح آخر على الأمثال الحرفية، بمعنى حكمة a phorism ، ويبدو أن الأمثال الحرفية تماثل الأمثال المجازية، فإذا نحن تصورنا محوراً يمثل أحد طرفيه السمات التحديدية والآخر يمثل السمات المتعارضة، فإن المثل المتساوي equational كما قلت من قبل وأطلقت عليه هذا الاسم - يقع بالقرب من الطرف التحديدي (٢٠) .

فإذا كان المتساوي يتضمن التحديد كما في المثل: «الاتفاق اتفاق» a bargain is a bargain

أو المثل: الشغل شغل: business is business .

أو المثل: العيال يظلمون عيالا boys will be boys «العيال عيال» .

وصيغة عامة، فإن الأمثال المتساوية على النحو: A=B أمثال محددة، وليست متعارضة. ومن أمثلة الأمثال المتساوية: Time is

money seeing is believing

أما الأمثال على الشكل: He who A is B . هذا الذي (أ) يكون (ب) ،

فهذا الشكل يعد تحويلاً transformatis للمعادلة A=B .

وهذا المثل "He who laughs last laughs best" المهم اللّبي يصحك في الآخر

فهذا المثل يتضمن أن الضحك آخرًا = الضحك الأفضل .

وبالمثل، فإن المثل: "He who hesitates is lost"

«الذي يتردد يضيع» نجد فيه أن التردد= الضياع.

وكذلك الأمثال ذات الصيغة. "Where there is life there is hope" أينما توجد حياة يوجد أمل، فيضمن أن الحياة= أمل

life= hope

والمثل: "Where there is smoke there is fire" لا يوجد دخان من غير نار، فالدخان = نار.

والمثل: "Where there is a will there is a way" مادام يوجد تصميم يوجد حل . فاللتصميم = طريق أو حل.

وفي المثالين الصغيرين، نجد تعادلاً بين السبب والمسبب، ففي المثال الأول يتضمن الدخان وجود مصدره أو مسببه وهو النار، وفي الثاني نجد التصميم يقود حتماً إلى وجود حل. وسواء أكان السبب يساوي المسبب أم المسبب يساوي السبب فإن الشكل المتساوي للمثل لا يزال قائماً.

وهناك تحول آخر في التركيب المتساوي يكون من مجموعة من عنصرين وصفيين أو أكثر، حيث تتصل هذه العناصر بتكرار

اللفظ "Many men many minds" كلما كثرت الرجال كثرت العقول.



والمثل : First come first served ، الذي يأتي أولاً يُخدم أولاً .

ورأيتُ أعتقد أنه من الممكن كتابة هذه المجموعات في شكل تعادلي طبيعي دون فقد المعنى: Many Men = Many minds .

وعادة نجد الكلمة الأولى من اللجزيين "Many, Many" هي مجموعات غير متعارضة، وذلك أيضاً مثل المثل: Monkey see , Monkey do ، التي يشوفه يقلده .

والمثل: Coffee boiled is coffee spoiled ، القهوة: لما تئلى تفسد .

والمثل: a friend in need is a friend indeed ، للصديق صديق في الشدة .  
(الصديق في الشدة هو الصديق الحقيقي) .

والمثل: "handsome is as handsome does" المهذب يملك سلوكاً للمهذبين .

والمثل: a penny saved ` penny earned لو حافظت على القرش كأنك كسبته .

والمثل: out of sight put of mind ، البعيد عن العين بعيد عن القلب .

وهناك أمثلة أكثر ارتباطاً ببعض كالمثل: عيش وتعلم Live and learn .

والمثل: عيش وخلي غيرك يعيش Live and let live .

والمثل: Love them and leave them لا تتركهم وأنت على خلاف معهم «حبهم ودعهم» .

لنجد الآن إلى الأمثلة المتعارضة، حيث نجد عدداً من الأشكال المختلفة للتعارض، وأحدها هو النفي<sup>(٢١)</sup> فإن النفي ينكر التحديد في المعادلة:

"Two wrongs do not make right" إن خطأين بنفان وجود الصبح .

وعلى ذلك، فإن الصيغة الأساسية: ب لا تساوي (أ)؛ أي: أن (ب) لا تساوي (أ)، وكذلك الخطأ لا يساوي الصبح. والمثل: "One swallow does not make a summer" لما تشوف طائر خفاف واحد لا يعنى وجود الصيف، معناه، يجب ألا يندفع المرء في الاستنتاج إلا بعد التأكد؛ فالمتعارض هنا كائن بين طائر الخفاف والصيف؛ وذلك لأن التكثير من هذه الطيور يشير إلى قدوم الصيف، ولهذا فإن الواحد من هذه الطيور يعارض مع الكمية .

ورأيتُ أفترض أن تكون الأمثال جميعها مؤسسة على الصيغة: (أ) أقل من (ب) أو (أ) أكبر من (ب)، وهذا يعنى أن الأمثال جميعها ذات الصيغة المألوفة:

\_\_\_\_\_ Better \_\_\_\_\_ Than \_\_\_\_\_ من \_\_\_\_\_ يعد مثلاً متعارضاً .

والمثل: hindsight is better than foresight ، الرؤية للخلف أفضل من الرؤية للأمام<sup>(٢٢)</sup> .

وتتضمن معظم الأمثال المقارنة على التعارض، حيث إن المقارنة تحدث عند السمات المتماثلة أو المتشابهة للمثل، أما للتعارض فيحدث عدد وجود اختلافات في جزئي المثل، وهذه أمثلة على كون (أ) أكبر من (ب): "his eyes are bigger than his belly" ، عيانه أكبر من بطنه .

والمثل: "fingers were made before forks" ، الأصابع خلقت قبل الشوك .

وعند فحص طبيعة أوجه التعارض في الأمثال ينبغي علينا أن نلاحظ وجود بعض التوازي بين أنواع التعارضات في الألفاظ المتعارضة، وفي دراسات سابقة أوضحنا ثلاثة أنواع من التعارض في الألفاظ الإنجليزية:

التعارض السببي: causal contradictory .

التعارض الحارم: privational contradictory .

التعارض التضادى: antithetical contradictory .

ويمكن التعبير عن كل من الأنواع الثلاثة بالنفي أو بالإيجاب، وبالتالي فإن التعارض التضادى في الألفاظ يأتي من الأمثال التي تكون فيها:  $A = B$  ،  $A \neq B$  ، وفي الأمثال التي فيها لا تساوى ب، والتي تمثل المزيد من السمات التحديدية والتعارضية أو عن طريق التأكد  $A = B$  أو  $A = C$  حيث  $A = C$  لا تساوى (C) .

والتعارض التضادى قد يشابه المكمل في النظرية اللغوية في حين يكون لديك A لا يمكن أن يكون لديك (B) والعكس .

وعندما يأتي الحرف (p) في أول الكلمة الإنجليزية تنطق P allophone ، أما إذا أتى للحرف (p) في آخر الكلمة فإنه لا ينطق، ولا تنطق الحرف (P) في آخر الكلمة إلا للتشديد على الحرف كما في كلمة: stop حين نقال للص .

يبدو أن هناك بعض الأمثال يمكن أن توضح هذا التوزيع المتمم مثل:

You can't have your cake and eat it too, if you have your cake, you obviously can't have eaten it if you eat it, then you no longer have it  
لا يمكنك أن تأكل الكيكة وتملكها في الوقت نفسه، فلو أنك تملك الكيكة فمن المؤكد أنك لا يمكن أن تأكلها، ولو أنك أكلتها فإنك لم تعد تملكها<sup>(٢٣)</sup>.

فإن التعبير having your cake قاصر على التعبير eaten it، وهذا الشكل للمثل المتعارض له قدم يرجع إلى السومرية Sumer، وبالنظر إلى النص السومري التالي (Kramer 1995): the poor man is better dead than alive «موت الفقير أفضل من حياته». if he has bread, he has no salt «لو حصل على الخبز فإنه لا يملك الملح». if he has salt, he has no bread «ولو حصل على الملح فلن يكون لديه خبز». if he has meat, he has no lamb «ولو حصل على اللحم فلن يكون لديه خروف». if he has a lamb, he has no meet «ولو حصل على الخروف فإنه لا يملك اللحم». أي أن الحصول على اللحم «مذبوحاً، والحصول على الخروف «حياً» من المستحيل تماماً كما لو كان الفقير يملك كيكة ويأكلها في الوقت نفسه.

وهناك مثال سومري آخر: "Who builds like a lord lives like slave". والذي يبنى مثل الملك يعيش كعبد: Who builds like slave, lives like a lord «والذي يبنى مثل العبد يعيش كالمملوك»<sup>(٢٤)</sup>. وعلى ذلك، فإن البناء كالمملوك، والعيش كالمملوك، لا يتحققان معاً في الوقت نفسه وهو ما يسمى بالتوزيع المتمم Complementary distribution.

وهذا التوزيع المتمم يتحقق إذا كان هناك تنويه صريح بالنفي، وفي المثال العالمي المعروف: Once the cat is away the mice will play «في غياب القط تلعب الفئران (غاب القط لعب يافار)». وهذا هو التعارض بين الحضور والغياب عبارة على التناقض الواضح بين القط والفئران. فحين تغيب القط تعضد الفئران، وعلى ذلك فإن القط والفئران تبعاً للمثل بينهما توزيع متمم، ولا يمكن لهما أن يحضرا معاً أو يغيبا معاً، ومع ذلك فمن الممكن أن يكون هناك تعارض دون وجود للنفي الصريح. ومن الشائع أن يأتي التعارض من خلال النفي الواضح، وضروري أن نعرف أن النفي لا يقتصر على الفعل كما في المثال (أ) # (ب) وكل من (أ)، (ب) قد يكون له قيمة سالبة. وبهذا الصدد سلك منظر المسار الصحيح حين حاول إخفاء القيم الموجبة والسالبة على العناصر المؤلفة للأمثال، ومع ذلك أود أن أوضح أن النفي أكثر صراحة ووضوحاً؛ ولذلك فإننا لسنا بحاجة إلى استخدام القيم الموضوعية لتحديد ما إذا كان النفي يمثل عاملاً أو عنصراً. وبالنظر إلى المثال: "no news is good news" عدم وجود أخبار يعني الأخبار جيدة؛ وهنا يتوافر النفي في العنصر الأول من المثال "no"، وهناك تعارض بين أن عدم وجود الأخبار يمثل أخباراً جيدة في الوقت نفسه؛ ولكن من الواضح أن غياب الأخبار قد يكون أخباراً جيدة كما في مثل القط والفئران حيث الغياب = الحضور. ومن الواضح أن النفي يتواجد عادة في العنصر الوصفي الأخير من الأمثال المتعددة العناصر ومثال ذلك:

"Rolling stones gather no moss" «الحجارة المتدحرجة لا تجمعطحالب»، فإن النفي متضمن في الكلمة "no moss" مع أن النفي متسبب عن العنصر الوصفي الأول "rolling" فإذا نحن أمعنا الفكر في المثال: "stones which gather no moss". أي أن حركة للدحرجة هي التي تحكم أمر جمع الطحالب؛ وذلك لأن الحجر المتدحرج لا يمكنه جمع أي طحلب، وإذا أمكن للحجر أن يجمع طحالب فلن يكون ذلك متدحرجاً.

نلاحظ أن هذا التحليل يقض النظر عن كون جمع الطحالب فعلاً جيداً أم رديئاً. أي أن تركيب المثال مستقل عن المعنى نوعاً ما، مع أن هناك دائماً معاني ضمنية أو صريحة لأية بنية. وفي هذا المعنى نفسه فإن اللباح في المثال: «Barking dogs never bite» «الكلاب النابحة لا تمص أبداً» يحول دون المعنى، ومع أن المثال مفهوم مجازاً فهو صحيح بالفعل، لأنه يستحيل على أي كلب أن ينبع ويعض في الوقت نفسه، وعلى ذلك فإن اللباح والعض لهما توزيع متمم بما أنها أنشطة مقصورة على التبادل MUTUALLY، وقد يسمى أحدنا إلى التعميم في التسليم بوجود نموذج صياغى: - أبداً. حيث وجود العنصر الأول يعنى غياب العنصر الأخير فإن الملاحظة هي التي تمنع الوعاء من الغليان في المثال: a watched pot never boils «كل ذلك، فإن تعدد الطهارة يفسد الشربة (too many cooks spoil the broth)»<sup>(٢٥)</sup>.

وبكذلك، فإن الرفاة هي التي تحول دون رواية القصص: «Dead men tell no tales، الأموات لا يحكون حكايات» (٢٥).

وهناك أمثلة أخرى للأمثال المتعارضة تحوى تعارضات مماثلة لتعارضات الأناز، ففي المثال:

A straight stick is crooked in the water، العصاة المستقيمة تبدو مثقوبة في الماء. وهناك مثال ألماني خاص بهذا المعنى: be who rules must hear and be deaf, see and be blind الذي يحكم يجب أن يسمع ويبدو أصم، ويرى ويبدو أعمى. فإن الرؤية والعنى يهيدان إلى تذكرتنا التعارض المعروف في بنية الأناز. What has eyes and can't see الذي له عيون لا يرى. والإجابة عن هذا اللغز هي ثمرة البطاطس، a potato.

وهناك أمثال مماثلة لذلك من حيث التعارض الخاص حيث ينفى جزء منطقي أو صفة للمادة كما في المثال: The mob has many heads and no brains، فالرعاع لهم رؤوس كثيرة ولا عقول لهم، وهذا يمثل اللغز القائل: it has a head but can't think. وهناك أمثال تحوى تناقضات وهمية؛ حيث يتم فيها نفى آثار منطقية، وهناك عند كبير من الأمثال اللاتعارضية، حيث A فيها بسبب B كما في المثال: Practice makes perfect، الممارسة تؤدي إلى الكمال. وفي المثال: haste makes waste، العجلة الندامة. familiarity breeds contempt (الألفة تؤدي إلى المهانة)، والجانب الأمثل أن يتوازى الأثر فيه مع السبب، كما في المثال: as you saw so shall you read كما تزرع تحصد.

ومع ذلك ففي الأمثال وهمية التعارض، فإن السبب يعد من المحال. ولذلك، فهو منفي كما في المثال: you can lead a horse to water, but you can't make him drink، فإذا قاد أحدها حصاناً إلى الماء فمن المتوقع أن يشرب الحصان أو أن يجبره أحد على الشرب، والتعارض هنا يكمن في التناقض بين ما يمكن فعله ولا يمكن فعله تماماً كما في اللغز الواضح:

What goes the stream and drinks and doesn't drink? ما الشيطان اللذان يذهبان إلى الجدول، ويشرب أحدهما ولا يشرب الآخر؟ والإجابة البقرة والهرس. cow and bell. وهناك أمثال أخرى متعارضة: you can't make a silk purse out of a sow's ear لا تستطيع صنع محفلة حريرية من أذن الخنزير.

والمثال: one can't be in two places at the same time لا يمكن أن يكون الفرد في مكانين في وقت واحد.

والمثال: You can't get blood from a turnip لا يمكن الحصول على الدم من الشلجم «اللفت».

وفي هذه الأمثال وغيرها نلاحظ أن A لا تنتج أو تؤدي إلى B.

وهناك أيضاً شكل آخر من التعارض الوهمي للأمثال حيث يحدث الأثر الطبيعي قبل السبب، ففي هذه الأمثال التي نكتب أو نكتب reverse الأولوية الزمنية الطبيعية للحدث A و B، كما في المثال: Don't lock the barn door after the horse has been stolen. لا تغلق باب الحظيرة بعد سرقة الحصان.

والمثال: Don't count your chicken before they are hatched. لا تحصى الدجاج بعد نجهه.

والمثال: catch the bear before you sell its skin. أمسك الدب قبل بيع جلده.

وفي محاولة للتمييز بين الطابع التعارضى والتحديدى للأمثال؛ أو للتمييز بين الأمثال المتعارضة واللامتعارضة، يجب أن نضع في الاعتبار أن الأمثال جميعها لا تندرج تحت فئة واحدة، وكما قيل سابقاً فإن بعض الأمثال لها سمات تعارضية وتحديدية في الوقت نفسه. وقد لاحظ ذلك Wester Marck ويستر مارك منذ عدة سنوات من خلال بعض الأمثال التي تتضمن توكيدتين متوازيتين، بينما نجد في بعضها الآخر تعارضاً وتضاداً. حيث ذهب إلى القول بأن الموضوعات قد تتعارض، والتوقعات قد تتعارض، أو قد تتعارض التوقعات والموضوعات معاً، وإنني أتفق مع ويستر مارك على ملاحظاته باستثناء تفصيلي استخدام المصطلحين topic الرأس، أو comment التعليق بدلاً من استخدام Subjects الموضوعات و predicates التوقعات.

كما أنني أؤكد على افتراضه أن السمات المتعارضة والمتوازية قد تتواجد في المثال نفسه، كما أورد التشديد على أن ظاهرة السمات المتعارضة والتحديدية المتزامنة قد تكون خاصة من خواص الأمثال التابعة لمختلف الثقافات، ولعل أكثر الوسائل شوعاً لباء التعارض في الأمثال يتمثل في استخدام جزئين متعارضين في الدلالة على المعنى كما في الكلمات:

ويبدو أن ندرتك أن هذه القائمة على سبيل المثال لا الحصر، كما يجب أن نلاحظ أنه لا تتفوق صفة على أخرى: ففي المثال ١ مقابل ٢ يشار أحياناً إلى (١) وأحياناً إلى (٢) والذي لا يذكر يفهم ضمناً. ومثال على ذلك، أن A قد تكون أكبر من B ٢ في كثير من الأمثال مثل: (A) one better than two (B).

والمثل: one hour's sleep before midnight is better than two after.

ساعة نوم قبل منتصف الليل أفضل من ساعتين بعده.

وكما في المثال: two heads are better than one رأسان مفكران أفضل من رأس واحدة. حيث A two أفضل من A one، وقد تكون (١) مساوية لـ (٢) كما في المثال:

a bird in the hand is worth two in the bush عصفور في اليد خير من اثنين في الغابة. ففي هذا المثال، نجد أن التعارض بين الشيء المملوك في اليد، وما هو غير مملوك في اليد يوازن التفوق العددي. وفي الأمثال الاحتمالية، نجد أن التعارض الواحد بين السبب والأثر يصنع من خلال استخدام صفتين من الصفات المتعارضة كما في المثال: a little spark kindles a great fire. مظهر النار من مستنصر الشرر.

### مقابل

One	واحد	two	اثنين
few	قليل	many	كثير
young	صغير	old	كبير
old	قديم	new	جديد
little	قليل	great	عظيم
near	قريب	far	بعيد
weak	ضعيف	strong	قوى
worst	أسوأ	best	أحسن
easy	سهل	difficult	صعب
always	دائماً	never	أبداً
good	حسن	bad	سوء
Black	أسود	white	أبيض
before	قبل	after	بعد
today	اليوم	tomorrow	غداً

فإن التعارض هنا ليس فقط بين الشر والبار ولكن بين الصغير والكبير، هذا التعارض نفسه متوافر في المثال: great oaks from a black hen will lay a white egg. الفرخة السوداء تضع بيضة بيضاء.

وتتضمن بعض الأمثال سمات متعارضة وغير متعارضة كما في المثال:

the longest way round is the shortest way found أطول الطرق المستديرة هو أقصر الطرق المتاحة. فهناك معادلة تتضمن خاصية تحديدية، ولكن هذه للمعادلة تتضمن أن الأطول يساوي الأقصر، وهما في الواقع أمران متعارضان، كما في المثال:

one man's meat is another man's poison.

اللحمة التي يأكلها رجل ما تمد سماً بالنسبة للآخر حيث اللحم (الحياة) يساوي (المم الوفاة)، أو في المثال: on ounce of pre-vention is worth a pound of cure. وقاية أوقية من الوقاية أفضل من رطل علاج حيث الأوقية هنا تساوي الرطل. ومثل آخر هو: easy coming easy going الذي يجيئ بالساهل يروح بالساهل؛ حيث التعارض بين يأتي ويروح. ولكن كلاً من التعبيرين يمثل التحديد. هذا النوع من المزيج يتواجد في المثال: win a few lose a few. اكتسب قليلاً وخسر قليلاً. من الممكن لأحدنا أن يدعي أن هذه الأمثال لا تتضمن فقط للتعارض بين الجزميين المتعارضين للمثال (Coming going winning losing)؛ ولكن التعارض أيضاً يتمثل في التجديد والتضاد في المثال نفسه. وفي الأمثال للمتعددة التوصيف نجد أن للموضوعات والتطبيقات متعارضة كما في المثال: the spirit is willing but the flesh is weak) الروح ذات عزيمة ولكن الجسد ضعيف، (العين بصيرة واليد قصيرة).

(الجسد flesh الروح spirit)

(ضعيف weak عزيمة willing)

وكما في المثال: united we stand, divided we fall. نقف متحدون ونقع منفصلين.

وهناك تعارض بين:

(انفصال divided وحدة united)

(تسقط fall تقف stand).

والمثال: man proposes and God desposes. في التفكير والرب في التدبير.

حيث التعارض بين: God و man.

proposes و desposes.

والمثال: last hired first fired الذي يعين آخر يرفد أولاً.

وهذا التعارض بين:

آخر وأول، ومثبت ومرفود.

وكما في المثال: here today gone tomorrow. هنا اليوم غداً لا نجهده.

حيث التعارض هنا بين:

present absent

الحضور والغياب

وكما في المثال: penny wise and pound foolish. قليل من الحكمة ولا كثير من الغباوة.

حيث التعارض هنا بين:

penny pound

wise foolish

وكما في المثال: many are called but few are chosen. يستدعى الكثير ويختار القليل.

ومن الواضح أن الكثير many تتناقض مع القليل few.

وأن الاستدعاء called يناقض التصفية chosen.

ومن هذا تمنح لنا الاستمرارية من اللاتعارض إلى التعارض. فمن الممكن أن يكون لأحدنا أمثال ذات بُنى حيث الموضوعات تترافق التعقيدات ولا تتناقض معها كما في المثال: Many men many minds كلما كثرت الرجال كثرت العقول. والأمثال: first come first served الذى يأتى أولاً يخدم أولاً.

ومن الممكن أن يكون لدينا سلسلة من الموضوعات والتعقيدات المتوازنة، أو التحديدية (المحددة) لعنصر التعارض الأخير من الأمثال كما في المثال:

الذى يأتى بسهولة يذهب بسهولة easy come easy go.

وكما في المثال: last hired first fired الذى يوظف آخرًا يرفد أولاً.

حيث التعارض هنا بين الموضوع والطريق، وإحدى أمثلة التناقضات الواضحة تتمثل في الفرق أو الاختلاف في الأمثال كما في: live and learn عيش وتعلم. (اللى يعيش ياما يشوف) .

والأمثال على الشكل do or die افعل أو مت.

فليس هناك تعارض بين العيش والتعلم. وعلى النقيض، فإنه لكى تعيش يجب أن تتعلم؛ أى أن العيش يسارى التعلم، ولكن الفعل والموت تقوضان، أى أنه إذا لم يفعل المرء فإنه سيُموت، وإذا مات المرء فلا يمكن الفعل، وهذا الأمر ينطبق على: sink or swim اغرق أو عم.

أو فى المثال: put up or shut up افتح أو أغلق.

أو المثال: publish or perish أنشرها أو تقضى عليها.

وفى الأمثلة ذات البنية التبادلية، فإن المصطلحات تكون فى توزيع متمم، وكما أشرنا من قبل فإن التوزيع المتمم يمثل إحدى الأشكال القوية للتعارض.

ومبطل القول إن المثال يبدو كما لو كان إعلاناً تقليدياً اقتراحياً يتكون على الأقل من عنصر وصفي واحد، مؤلف من موضوع وتطبيق، وهذا يعنى أن الأمثال يجب أن تحوى كلمتين على الأقل، إذ إن الأمثال التى تحوى عنصرًا وصفيًا واحدًا ليس فيها تعارض، أما الأمثال التى تحوى عنصرين أو أكثر فقد تكون متعارضة أو غير متعارضة مثل: like father like son «من شابه أباه فما ظلم». مثل الأب مثل ابنه الذى يمثل غير المتعارضة، أما المثال: Man works from sun to sun but women's work is never done يعمل الرجل من شروق الشمس إلى غروبها أما النساء فعملهن لا ينتهى. وهذا المثال متعدد العناصر الوصفية المتعارضة:

man women

finite work endless work

والأمثال اللامتعاضة تؤكد على وجود السمات التحديدية فى شكل معادلة أو سلسلة من المصطلحات المتعائلة فى المعنى. أما الأمثال المتعارضة فهى تؤكد على وجود سمات متعارضة فى شكل الثنى أو مجموعة من المصطلحات مرابطة فى توزيع متمم، وبعض الأمثال تحوى سمات متعارضة وتحديدية identificational، والطريقة فى إحداث التعارض فى الأمثال تتماثل مع طريقة إحداث التعارض فى الأنغاز.

ومع أن التعارض فى الأنغاز ينتهى بالإجابة، فإن تعارض الأمثال هو يمثل فى حد ذاته الإجابة، ويظل التعارض قائمًا دون حل. وهذا التحليل يتطلب منا اختياره من الناحية النظرية تبعًا للثقافات المختلفة، وحيث يمثل نوعًا ثقافيًا من الفولكلور (٧٦). فهل الأمثال الخاصة بجميع الثقافات لها أنواع بنية الأمثال نفسها؟ ومثال لذلك، ما الثقافات التى تتكون لها الأمثال المتساوية من كميات متعائلة كما فى المثال: enough is enough. وهل جميع الثقافات التى لها أمثال تحوى أجزاءً متعارضة تعبر عن الزمن والكمية، ويبدو أن دراستنا السابقة مؤسسة على عينة محدودة من الأمثال، ولذلك، فإن التحليل المتمم للأمثال الخاصة بالثقافات الإفريقية والآسيوية سيطلب منا مراجعة للتمييزات المذكورة، وفى الغالب ولحكم كون الأمثال تعبيرات تقليدية تعين على الدارسين دراستها بمنهجية ووفقًا للقواعد والأسول. ومع ذلك، فمن المشجع أن نجد تأكيدًا على أهمية البنية المتعارضة للأمثال كما فى التفسيرين المشهورين للأمثال، على ضوء افتراض Servantes سرفانتس الذى يرى أن الأمثال تمثل عبارات قصيرة مستخلصة

من تجربة طويلة، وكذلك على ضوء التفسير الجيد المنسوب إلى Lord Russel لورد رسل الذي يرى أن الأمثال تمثل حكمة الكثير وفطنة القليل.

## الهوامش:

- ١ - انظر: Bonser بنسر، و Stephens ستيفن ١٩٣٠، و Moll ١٩٥٨ في شأن النضج إلى دراسة الأمثال.
- ٢ - انظر: Kusi كويزي ١٩٥٧ بشأن الدراسات الحديثة للأمثال.
- ٣ - انظر: Hain هين ١٩٥١ كمثال على الدراسات الحديثة للأمثال.
- ٤ - انظر: Arewa أريوا و dundes دندس ١٩٦٤ غير شأن الحديث عن المال وفقاً لتواعد التخاطب.
- ٥ - انظر: Raymond ريموند ١٩٥٤ في الحوار عن الطابع المحلي للأمثال. وانظر: Chimkin شمكن، و Sanjuan ١٩٥٣ عن المنظور المالي للأمثال.
- ٦ - انظر Gorham جرهام ١٩٥٦، و Elmore إليموور ١٩٥٧ في صعوبة تفسير الاستعارة، حيث إن الاستعارة قد تتعلق ببعض أشكال عدم القدرة على الكلام.
- انظر: Yakobson ياكوبسون و Haile ١٩٠٦. وانظر: Baugmaratn ١٩٥٢ للاستخدام للأمثال.
- ٧ - تاييلور Taylor، وملاحظة البروفيسور تاييلور كانت بمثابة التوصل الشخصي مع الكاتب.
- ٨ - Whiting ١٩٠٢ قام بعمل دراسة عن للتفسيرات السابقة للأمثال، لأن تصويره الخاص يفقد الكثير كما في المال: it's usually short, but need not be، بل: be, it is usually true but need not be.
- بأنه عادة مبدع حين لا نحتاج إليه، وكذلك فإنه عادة صريح حين لا نحتاج إليه، انظر: Witing ١٩٣٢. وقد اقترح ولنج ضرورة تمييز الأمثال الحقيقية من الجمل المثالية أو ما يسمى بالكليات الشعبية، ومع ذلك فإنه اتفق معه على ضرورة تمييز المقارنات المثالية من التشبيهات الشعبية، والتي تبدو غير متسارعة، إذ إن المال: Love is blind، مربية الصب معوا، الحب أعمى، لا يمثل في المعنى: as blind as love، أعشى الحب، وليس هذا المعنى فإن التشبيه للشعي as blind as bat أعشى كالفأفأ، لا يمثل: Bat is blind كالفأفأ أعشى.
- ٩ - انظر: Dundes دندس ١٩٦٤ للفاش حول حقيقة الإله إزاء الدجل والشعوذة، من حيث حقيقة البنية في الفولكلور.
- ١٠ - Kimmerle كيمرل ١٩٤٧، إنني أعتمد أن بحث نغوم نغومسكي عن البنية المعقوفة في مقابل البنية السطحية يمثل تشبيه هرويد للمحدثي الكامل (اللاشعور) والمحدثي الطاهر (الشعور). وفي نفس هذا المجال حاول ليفي شتراوس Levi Strauss التمييز بين البنية الرئيسية والبنية الفرعية. وانظر: Dundes ١٩٦٨ للبحث في هذه النقطة. أما نغومسكي، ويونج وايبي شتراوس فقد كانوا يرون العالم في شكل للتركيب اللصيق والهيكلي المتعارضين اللذان.
- ١١ - بشأن الحوار حول التمييز بين البنية الفولكلورية والبنية اللغوية. انظر: Georges و Dundes ١٩٦٣.
- ١٢ - وقد قام كويزي Kusi بالتمييز بين هذه السمات الثلاث للأمثال.
- ١٣ - ومن حيث البنية الثلاثية الأجزاء لويلبارزم wellensm فإن الجزء الثالث يبدو اختصارياً وليس إلزامياً. وعلى هذا فمن الممكن صياغة للمال الويلبارزمي على شكل: قال ال... وانظر: تاييلور ١٩٦٢، ومع ذلك فإن هذا الجزء الثالث موجود، حيث إن الجزء الأول هو الذي يقاسى الضوء على المعنى الضمني للجزء الثالث.
- ١٤ - للدراسة الخاصة بالتمييز بين البنية الرئيسية والفرعية انظر: Dundes ١٩٦٨.
- ١٥ - مثال قصير على تصميم ملتر ١٩٦٩، ومثال مكتمل لمالر ١٩٦٩.
- ١٦ - انظر: دندس حول الوضع النظري لهذه النقطة.
- (٥) - المندبلا Mandala رمز الكون عند الهنودز والبوديين وبخاصة، وهي دائرة تطرق مريمياً وعلى كل من جانبها رمز إله. انظر: المورود Mandala من 555 (الدرج).
- (٥٥) - ومعناها هذا، في السياق بأن كل فرد يستطيع أن يفسر المال بذاته. (الدرج).
- (٥٥٥) - المصطلحان من علم اللغة، ومعناها يطلب إيصاحاً موجزاً. فالأول صفة من synygm وهو مرادف تقريبي لكلمة تركيب... ويستخدم في لغات أوروبية كثيرة مرادفاً للمصطلح الإنجليزي phrase الذي شاعت ترجمته بالمجارة.. ومعنى ذلك هو، الجمع بين وحدتين دلاليين...، ولما الثاني فهو صفة paradigm ولكنه يفتل معنى التشكيلات التعريفية (الصرفية) أو الإعرابية من الكلمة إلى الجملة، أي أن الصفة تشير إلى إمكان إحلال كلمة في عبارة ما وإقراء ذلك الإحلال.
- لزيد من التفصيل عن المصطلحين انظر: المصطلحات الأدبية الحديثة. الدكتور محمد عطائي ص ١١١ وما بعدها (الدرج).
- ١٧ - انظر: دندس الحوار حول بنية المصنوع وبنية اللغوي.

١٨ - أحمد هؤلاء الدارسين هو Charles تشارلز سكوت ١٩٦١ ص ١٢٤، وهذا للفرد أيضاً وارد عند سكوت ١٩٦٥، وقد تناول ناثورست Nathorst هذا للفرد نفسه.

(٥٥٥٥) - وهذا المثل يشبه المثل المصري الذي يضرب في مطاردة البنية للإنسان «من جرى جرت وراءه وجابهة، ومن لبد جت لبدته في طريقها» (المترجم). ١٩ - وهذا يقود إلى نقلتين خاصتين بحلول ملر في المقام الأول، فإذا كان المثل «النقد تحدث Money Talks، موقوف في صحته فوجب علينا للفرض أن هذا المجهور جزء من مثل كبير رابعي الأجزاء. ومن الممكن القول إن هناك أسألاً لها بنية رابعة الأجزاء، لكن من الخطأ اعتبار أن هناك أسألاً لها بنية واحدة. فالبنية الأساسية للأمثال تدور لى في بثلاثها الخاص في الموضوع والخلق، أما البنية رابعة الأجزاء فتبدو مضاعفة للبنية الأساسية. وفي المقام الثاني الذي يخلق بها أسماء ملر الأمثال الأحادية، فإنني أشك في وجود أمثال تعترى على كلمة واحدة، فإن المثل الذي أتى به ملر، هو تصور غير حقيقي، وإذا كان هناك حقاً أمثال أحادية فإنني أود الإطلاع على بعض منها.

(٥٥٥٥) قام المترلف بالاشتراك مع جورجس باجراي بحث بدوي عن الأطفال في الكتاب نفسه، والمترجم بصدد ترجمته الآن. ٢٠ Dundes 1962.

٢١ - علاقة الدني بالمعادلة ليست واضحة تماماً، ففي المكالمات الشفهية لاحظ بروب ١٩٥٨ أن الأمر قد يكون له دور «المطر» كما في المثل: Keep your eyes closed، خلى عينك مغلقة، فهذا يمثل الأمر لها الذي في العنقبة: don't open your eyes. وإنني أجد هذه المصغرة نفسها في تفسير عدم التزام المكالمات الهندية الأمريكية «الطرفان قد يحدث على أثر وجود قدر كبير من الماء ومساحة صغيرة من الأرض».. انظر: Dundes 1946، والمثل فإن العارض في الأمثال قد يترافق من خلال التأكيد أن الذي فإن دور الذي في البنية الفولكلورية يجب أن يخضع لدراسة مفصلة أخرى.

٢٢ - ومناه: «عمل حساب للمستخفي» (المترجم).

٢٣ - المثل يعني باختصار أنك لا تستطيع أن تجمع بين ملكك للكيكة وأكلها في الوقت نفسه. فإذا أكلتها فأنت لست مالكها. وإن ملكتها فإنتك لست أكلها. (المترجم).

٢٤ - كرامر Kramer ١٩٦٩، ملر ١٩٦٩، قد أعطيا عدداً من الأمثال يمكن فيه ترتيب الكلمات في الجزء الأول عنه في الجزء الثاني كما في المثل: Those who speak don't know، الذين يكلمون لا يعرفون، Those who know don't speak، الذين يعرفون لا يكلمون وإذلك فقد اقترح الصيغة (ب) - (أ)، (أ)، (ب) للشاملة الاستخدام وخاصة في الأمثال الإفريقية والصينية. (٥٥٥٥) وهذا يشبه المثل الشعبي «الركب اللي لها ريسين تخرق» (المترجم).

٢٥ - والمعامل الأساسي يبدو حاسماً في الأمثال الشعبية في المثل: The early bird catches the worm، الطائر المبكر يصطاد الدودة فإن الذكر هنا = الدودة، وفي المثل: a new Broom Sweeps clean، المكنسة الجديدة تنظف أفضل، فإن الجدة هنا = النظافة.

٢٦ - انظر: دندس ١٩٦٥ Bodker ويونكير ١٩٦٥ في دراسة مفهوم النمط Oicotype.

## الآن ندنس

هو أساذل لأنتروبولوجيا والفولكلور، زميل في الرابطة الأمريكية لأنتروبولوجيا، وعصو مدى الحياة في الجمعية الأمريكية. أصدر مجموعة مقالات شهيرة حول دراسة الفولكلور سنة ١٩٦٥، وأسهم في كتاب المعرفة، وفي دائرة المعارف البريطانية، وفي عدد كبير من المجلات المتخصصة في الفولكلور والأنتروبولوجيا.

لعب دوراً رائداً في تأكيد «الفولكلور بوصفه علماً، وإن عده فرعاً من الأنتروبولوجيا الثقافية، وله كثير من الأعمال المهمة في هذا المجال.

وهذا المثل الذي قمنا بترجمته ضمن مجموعة مقالات جمعها دندس في كتاب:

Analytic Essays in Folklore.

وقد نشر الكتاب ضمن سلسلة «دراسات في الفولكلور».

Studies in Folklore.

التي أسسها Dorson دورسون، وقد طبع الكتاب سنة ١٩٧٩ م.

وهذا المثل بعنوان «On the structure of the proverb».

ويقع في ست عشرة صفحة من ص ١٠٣ إلى ص ١١٩.



# موالد مصر\*

تأليف: جى دبليو. ماكفرسون  
تقديم: إ.إ. إيلانز- بريشارد  
ترجمة: إبراهيم كامل أحمد

﴿ أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ... ﴾

(سورة البقرة، آية ٦١)

إهداء

إلى صاحب الفضيلة السيد أحمد مراد البكرى شيخ مشايخ الطرق الصوفية نقيب  
الأشراف.

مُصَدِّر

علم الأنثروبولوجيا<sup>(١)</sup>، فإن هذه الزيارات كانت ذات فائدة  
كبيرة، وكذلك متعة؛ لأن الراصد ماكفرسون جذب انتباهه إلى  
كثير ما كنت لأعظه لو كنت بمفردى، وشرح الكثير الذى ما  
كنت لأفهمه من خلال قراءة الكتب.

ولابد أن تلتفت نظر الباحث فى علم الأنثروبولوجيا، فى  
الحال، أوجه التشابه الجوهرية بين الموالد المصرية والأعياد  
الدينية للشعوب الأخرى. لهذا السبب أتصور أن المؤلف طلب  
منى أن أكتب تصديراً لكتابه، وللسبب نفسه قبلت شرف القيام  
بذلك. فقد أملت أن أقوم فى التصدير بعمل تحليل مقارنة

لقد خالف صديقى القديم الراصد ماكفرسون العرف حين  
طلب منى أن أكتب تصديراً لكتابه عن الموالد المصرية،  
فالتلميذ لا يكتب تصديراً لكتابات أستاذه؛ فما أعلمه عن موالد  
مصر قد تعلمته منه، ولم يتعلم هو منى شيئاً وقد عرفنى هو  
عليها، وكثيرة هى الأسميات الممتعة التى أضيفتها معه فى  
زيارة أنصرحة رجال الله فى القاهرة وجوارها فى وقت  
المهرجانات السنوية التى تقام تكريماً لهم. ولكنى باحثاً فى

\* G. W. Mcpherson, The Moulids of Egypt, 1942.

وتنزع احتفالات الأديان دومًا إلى الاحتلاط بأنشطة دينية واحتفالية. وتجمع الاحتفالات الدينية الناس معًا، وتجعل المناسبة لا تلتصق في حياتهم. فالإنسان يتذكر ما استمتع به. وتزود شعائر الأديان الاحتفالات بغرض ومركز تتحرك حوله. وتتمتع الاحتفالات الجانب الديني من أن يصبح شعيرة حرفية مظهرية لا حياة ولا روح فيها يؤذيها قلة من الأشخاص لهم مصلحة محلية أو اهتمام آخر قاصر على فئة بعينها يجعلهم يحافظون عليها، بينما تمنع الشعائر الدينية الاحتفالات من أن تصبح تجمعات اجتماعية بلا صيغة تفتقر إلى الانساق وشخصية خاصة بها هي وحدها التي تمكنها من أن تبقى وتقوم. فخيوط الدين والدنيا مجدولان معًا، وأولئك الذين يحاولون الاحتفاظ بأحدهما ونبت الآخر يبدون حكمة قليلة النفع.

هذا هو رأي الرائد ماكفرسون الرئيسي الذي يجادل بسببه، ولكن رغم أنه حاول الهجوم بجساسة على التزميت الديني والبيروقراطية (تحكم موظفي الدولة وتزمتهم) النافهة والتي تسعى لحظر الجانب الديني لمواد مصر، إلا أن كتابه ليس جديلاً على الإطلاق. إنه وصف لمواد القاهرة ولبعض المواد الرئيسية في الأقاليم؛ ولذا فإن له قيمة علمية كبيرة. إنه إسهام مفيد معرفتنا عن الحياة المصرية، وملحق قيم للكتابات الخالدة للمستشرق لين<sup>(٣)</sup>. لقد سدد الرائد ماكفرسون لشعب مصر دينه الذي اعتدرف من تلقاء نفسه أنه دين به لهم لكرم ضيافتهم وجميلهم الذي استمتع به في أرضهم لما يقرب من نصف قرن.

[١]. إيفانز - پريتشارد

١ نوفمبر ١٩٤٠

## مقدمة

لقد أمضى الكاتب<sup>(٤)</sup> أكثر من نصف حياة طويلة في مصر، ويشكر الله<sup>(٥)</sup> على منحه مثل هذا الامتياز، وقد كان حلمه منذ صباه المبكر أن يعيش في القاهرة. ليس بوصفها مركزاً يريجه ويعرفه بقدر المستطاع عن الأماكن والشعوب واللغات حول البحر المتوسط. ولكن بصفة خاصة في وادي النيل. لقد وجد القاهرة كنزاً لا يفتنى من الإثارة والبهجة، وحتى عندما كان يهيم على وجهه وحيداً يستكشف حتى يثوره، كان يعرف أن أي عريجي أو حمار أو أي شخص يمكن أن يوصله أو يذله على الطريق إلى مكان مشهور كحدائق الأزليكية أو كوبري قصر النيل. كان محفوظاً، أيضاً، لوقوعه

للأعياد الدينية. ولكن هذه الدراسة لا بد أن تنتظر الآن لوقت أكثر ملائمة، وعندما يتم المشروع فيها فإن كتاب الرائد ماكفرسون عن الموالد المصرية سيكون واحداً من مصادرها الرئيسية. ومثل هذا المشروع يحتاج، على أية حال، إلى فراغ واستخدام للمكتبة، بينما لا بد أن أكتب هذا التصدير وأنا في دورية على الحدود الحبشية ليس لدى وقت فراغ كما أتى بعيد عن المكتبة.

يمكن، على أية حال، أن أؤكد حقيقة ذات أهمية كبيرة يبرزها الرائد ماكفرسون في كتابه. وحين أقول يبرزها في كتابه فأنا حقاً أظلمه لأنها موضوع الكتاب الرئيسي؛ فهو يقول - وأنا أتفق معه - إن المولد لا يمكن أن يكون مجرد احتفال (طقس) ديني، فهو لا بد أن يكون له جانب ديني. فالرياضات والألعاب والمسارح وتمثيليات خيال الظل وأكشاك القهوة والجعة والحلوى والمطاعم ولقاء الأصدقاء والغناء والرقص والضحك كلها، بالقدر نفسه، جزء من المولد مثلها مثل المواكب الدينية وزيارات أضرحة الأولياء والصلوات في المساجد، فالجانب الديني والمهوج من الاحتفالات الدينية جزء ضروري في كل الأعياد الدينية الشعبية، وما من عقيدة تحيا في قلوب شعب بمقدورها أن تبقى بدون أعيادها. وإذا انفصلت الأعياد عن الشعائر الدينية فذلك لأن الأعياد تضر أكثر من الشعائر. وقد قال المفكر الحاذق... باريو pureto: إن في تاريخ الشعوب غالباً ما تتغير الأسباب المبررة لإقامة الأعياد بينما الأعياد نفسها تظهر تغيراً ملحوظاً من عصر إلى عصر.

لقد لاحظت مراراً. وكذلك لاحظ كل دارس لأساليب معيشة الشعوب البدائية الحقيقة نفسها. أن في إفريقيا الوسطى لا يمكن أن يقام احتفال ديني ذو أهمية تذكر من غير وليمة. فلا بد أن يكون هناك الكثير من الطعام والشراب، ولا بد أن تكون اللحوم من نوع لا يتاح أكله يومياً. وتقام احتفالات قليلة جداً بدون غداء ورقص. ولكنرة ارتباط الغناء والرقص بالاحتفالات الدينية فقد عرف «ماريت»<sup>(٦)</sup> Mariet إحدى الخصائص الأساسية للديانات البدائية عندما أبدى ملاحظته أن الشعوب البسيطة ترفض ديانتها بدلاً من صياغتها في عقيدة لاهوتية، وتكون احتفالات الأديان دائماً يوم عطلة وعيد. وأنا أتحديث عن الشعوب البدائية لأنني قضيت سنوات كثيرة في دراستهم، ولكن ما قد كتبه عنهم في هذا الخصوص قد يكتب على حد سواء عن الديانات الكبرى للشعوب المتحضرة أو عن ديانات شعوب أوروبا والشرق.

في أيد أسيطة أثناء أسبوعه الأول، ويشعر بالامتنان لكرم الضيافة خاصة لأسرة وزير الصحة الحالي حامد بك محمود وأسرته الدكتور إبراهيم زكي كاشف حيث أمضى في منزلها في الريف والمدينة أوقاتاً ممتعة مفيدة بصورة رائعة، ولأسرة المرحوم المفتي الشيخ محمد غيث الذي جال معه لشهور في صعيد مصر.

وقد ملحه عمله العنفي، والعسكري أيضاً في السنوات الأخيرة، مقدرة خاصة على التجول في أي مكان واكتساب ألفة كانت مستحيلة مع ناس وأماكن غريبة. هكذا كان الحال بصفة خاصة في سنة ١٩١٩، سنة الاضطرابات الخطيرة والسنوات القليلة التي تلتها عندما استلزمته العسكرية المزدوجة البريطانية والعصرية ووظيفته باعتباره مأمور ضبط - نوع من كبير المحققين على رأس الشرطة السرية - الدخول المتكرر إلى جوف القصور والأكواخ وحتى في بعض الأوقات النفاذ إلى داخل الحرم فكان سادة الحرم وشاغله عندما يترك لهم الخيار دائماً يفضلون أن يقوم الضابط بمهمته الدقيقة عن أن يقوم بها أحد المخبرين من الجنس الآخر<sup>(١)</sup> والذي كان ذلك عمله الخاص.

(بوصفها حالة شاذة يمكن أن أذكر أن للتعليمات صدرت لي أن أحصر وأكتب تقريراً عن الفجلات المماجة الصاخبة الشاذة التي كانت تجري في منزل يشتبه في أنه يأوي شخصيات مثيرة للفتنة والشغب على حافة الجبل شرق سيناء الصين وإن لزم الأمر أن أقبض على الكل - وثبت أنها حفلة ذرا، وأني باغت كاهنة الجن<sup>(٢)</sup> مع شعاساتها<sup>(٣)</sup> العذري في إتمام قربان دم عند المذبح<sup>(٤)</sup> بقصد طرد الشياطين من امرأة استحوذت عليها (ممسومة)<sup>(٥)</sup>، ولأني أصدرت على البقاء حتى يعود آخر عفريت إلى إيليس أو أدخل قوتي الصغيرة وأحيل كل الحضور إلى قسم الجمالية (مخفر شرطة) لشرح المسألة كلها في محضر (proces verbal) فلنهم أخيراً اختاروا الاستمرار بعد أن بذلت الميون اليهودية<sup>(٦)</sup> (العالمية<sup>(٧)</sup>) المعززة (طاردة الأرواح الشريرة) أقصى جهد لتحويلني إلى حجر مثل أعداء جاسون (Jason) ولا أعرف حالة أخرى لرجل شهد حفلة زان).

وعند التقاعد في سنة ١٩٢٤ تركت آنذاك مع موضوعات البحث والملاحظة كانت أكثر مما أستطيع أن أتعامل معها على مدى أيام عمري، ولم تترك لي تلك الموضوعات أبداً ساعة واحدة ممتلئة.

ورغم أني أكثر من راض عن مصر عدا شيء واحد وهو التواكل واللامبالاة مع مجازاة المعصر الحديث والتأمر (السوالاة) لأمريكا ولكل ما هو أمريكي)، وكثير من الأشكال للتصديق لخراب الآثار في الأماكن القديمة الجديدة - فالكاتب حين وجد نفسه حراً كلبه في أن يعيش حيثما أحب عند التقاعد في سنة ١٩٢٤ بدأ الرحلة يرى إذا ما كان هناك محط (منزل) أفضل يقضى فيه بقية أيامه، وقد وجد حقاً من النباع الجميلة في إنجلترا وإيطاليا وإسبانيا واليونان وتونس وفي غير هذه الأماكن، ولكن لا نظير لمصر في المناخ والسحر العام ولا مثيل لها من حيث عالميتها (بها شعوب شتى)، ومن حيث كونها ممتعة بكل من الجاذبية الشرقية والغربية.

وليس الأمر بالنسبة إليه، هذا، أن يتناول بإسهاب عظيمة مساجدها وأثارها وتدور كثنائها وهو ما تفوق فيه أية مدينة أخرى، ولا ديانة أهلها ولا تسهيلات ممارسة أية هواية لإشباع كل الأنواق وتقاليدها القديمة - لكن شيئاً واحداً فيها - وهو مولدها - موضوع كاف وأكثر من كاف لهذا البحث.

المولد عبيد ديني شعبي تكريماً لتقديس (ولي) ما في مصر، دائماً ينسحب إلى الإسلام، وهو يماثل الأعياد والمعارض التي تقام في أوروبا (ومستعمراتها) تكريم قديس مسيحي، وعلى الرغم من أن الموالد أصبحت بالكاد عرفاً (تقليداً) قومياً في مصر في القرن السابع للهجرة - الثالث عشر الميلادي - وربما لم يعترف بها رسمياً بوصفها ليلة كذلك إلا في القرنين الأخيرين فهي في كثير من الحالات استمرار لأعياد كانت تقام منذ مئات أو حتى آلاف السنين قبل النبي (محمد)، تماماً مثل كثير من الاحتفالات المسيحية والتي يمكن تتبعها لقرون قبل المسيح.

أول وكبير مولد، باستثناء مولد النبي، هو عيد السيد البدوي في طنطا والذي يعدة كثير من علماء المصريات إحياء لعبد شو<sup>(١٧)</sup> (Shoo) إله سيبينيتوس (Sebennytus)، ويدين ببعض من شيوخه الرائع للجدد القوى والشخصية الهائلة لأحمد؛ صوحياً لا شعورياً بالأسلاف البعدين - لهرقل المصري، بطل العبادة القديمة.

ذلك الذي تلاشى مع الفرع الثالث للليل - الفرع السبيني الذي كان يندفع بالقرب من طنطا ومدينة شو المعروفة الآن بسملود - ويبدو أن بعض الذكريات القديمة التي تم الاحتفال بها حياً تماماً بواسطة مياه القناة التي استعارت قاع ذلك النهر القديم والتي اعتقد أنها لاتزال توجد.

المكان في نهر أوزيريس. ولفترة طويلة بعد ما حلت ليلة القدر - الليلة التي أنزل فيها رئيس الملائكة جبريل الريح من السماء إلى محمد - محل ليلة النقطة كانت الجماهير تحتشد على ضفة النيل لتشاهد «النقطة» الغامضة، وحتى الآن هناك البعض يذهبون لمشاهدة ذلك في منتصف يونيو وكذلك للحصول على البركة التي تأتي من زيارة الضريح المقدس للإمامي.

لقد مات الشيخ إسماعيل إمامي أحد محاربي رشيد في حلة زاوية على شاطئ النيل في القرية المعروفة للقاهريين باسمه والمكرمة بمولده حتى هذا اليوم - لكن هذا الاحتفال لا يتبع التقويم الإسلامي. لكنه يقع في، أو حوالي، اليوم العاشر من الشهر القبطي بؤونة السادس عشر من يونيو، التاريخ نفسه الذي كان المصريون القدماء يشاهدون فيه الجمعة الصوفية لإيزيس - المعتقد أنها تسقط في هذا الوقت وهذا

## الموامش

- (١) علم الأنثروبولوجيا: دراسة المجتمعات البشرية البجلانية خاصة.
- (٢) ر. ماريت R. Marett، «أسناد الأنثروبولوجيا الاجتماعية بجامعة أكسفورد وكذلك.
- (٣) المستشرق الإنجليزى إدوارد ولیم لين مؤلف كتاب «عادات المصريين المحدثين وشماثلهم».
- (٤) يتكلم للرائد ماكفرسون عن نفسه.
- (٥) استخدم الكاتب كلمة «الله، العربية، والتي يعرفها قاموس «موريام ويستر» الكائن الأعظم للمسلمين.
- (٦) هل يقصد الرائد ماكفرسون بالجندس الآخر امرأة من الممارات مع الشرطة أم يقصد بالجندس الآخر المصريين، وعلى أية حال فليس هنا مجال للتفرد؛ ففكره غريباً لم يكن يتهرج أصعاب الدار من دخوله فما كان هناك مجال لأن يحكى عما شاهده داخل البيوت.
- (٧) يقصد شيخه الزار أو الكردية.
- (٨) يشبه ماكفرسون مساعدات شيخه الزار (الكردية) بالشماهمة الذين يساعدون القسيس في التخليص.
- (٩) يقصد ماكفرسون «كرسى الزار» الذى توضع عليه الهدايا المقدمة إلى اللجان لاستحضارهم، وهو متأثر في وصفه بالطقوس المسيحية.
- (١٠) يقال عنها في اللغة الدارجة: «ركبها عفريت»، عليها عفريت، عليها أسوداء.
- (١١) نسبة إلى ميدوسا Medusa (مدورة) وهى فى أساطير اليونان امرأة راققة الجسم أساءت إلى الإلهة أثينا، فعزلت شعرها إلى ثمايين، وجعلها مخوفة المنظر حتى أن كل من نظر إليها ينقلب حجراً، وأخيراً قتلها بروسوس ووهب رأسها إلى راعونه أثينا. وهذا يسفر للرائد ماكفرسون من كردية للزار التي حاولت إخافته بظرفاتها.
- (١٢) يقصد بالعالمة كردية للزار، ويعرف بالعالمة فى اللقاموس المختصر للملحق بكتابه بأن اللفظ يستخدم بصفة عامة لامرأة خبيثة مخوفة مثل رئيسة الزار (جوديا) يقصد كردية.
- (١٣) الإله شو من ألوهة قدماء المصريين، وتسمى كلمة «شو» فى اللغة، القضاء. وهو رجل يقف موقف الأرض (الإله جب) ويسند بديه إلهة أو بقرة للسماء (نوت).



# العَدِيدُ فِي مَحَافِظِ أَسِيوطَ

## جمع وتدوين: أحمد توفيق

أولاً: عديد البنت على أبيها

١ - مَا هَـأَنَ عَلَيْكَ يَا بُوَى تَهْمَلُنَا<sup>(١)</sup> هَاتِ لَكَ يَا بُوِرْ يَا حُدُونِ وَنَزْلُنَا

وَأَلَّنَه الزَّمَانُ بِعَدَدِكَ يَهْوُونَا<sup>(٢)</sup>

مَا هَـأَنَ عَلَيْكَ يَا بُوَى تَخْلِينَا هَاتِ لَكَ يَا بُوِرْ يَا حُدُونِ وَنَزْلُنَا<sup>(٣)</sup>

وَأَلَّنَه الزَّمَانُ بِعَدَدِكَ يَهْوِينَا<sup>(٤)</sup>

٢ - رَاحِسُوا وَسَابُونَا عَلَى رِجَالِ الْغَبِيرِ مَا يَحْمُوا الْوَلِيَّهَ وَلَا يَشِيلُوا الْعَشِيرِ<sup>(٥)</sup>

أُبْكِي يَا بُوَى مِنْ عَدَمِكَ وَأَنَا أروحُ فِينِ

٣ - طَبَّ بِالْحَدِّ<sup>(٦)</sup> مَا تَسْبِيْلِي وَخُدْ شَالِي أَنَا أَشْرُطُ<sup>(٧)</sup> عَلَى بَيْتِي وَاشُوفُ حَالِي

دَا وَرَايَ وَلَايَهْ فِي الْحَيِّ عَسَايَزَانِي

طَبَّ بِالْحَدِّ مَا تَسْبِيْلِي وَخُدْ الشَّالِ أَنَا أَشْرُطُ عَلَى بَيْتِي وَاشُوفُ الْحَالِ

دَا وَرَايَ وَلَايَهْ فِي الْحَيِّ حَاتِحَاتَارْ

٤ - عَدَمَكَ خَسَارَةٌ يَا أَبِينَا الْعَجَبَانِ هَمَلْنَا غَمًّا بَلَا رُغْمَانِ

الْدَيْبِ خَلَفَ وَأَتْبَعْنَا قَسَاوَا الرِّمْسَانِ<sup>(٨)</sup>

أَرْجَعْ وَأَقُولْ: لِيْخْصْ عَلَيْكَ يَا زَمَانِ الَّلِي كَانَ رَوَّأَ جَبْدُهُ<sup>(٩)</sup> الزَّمَانُ قَدَامْ

والذين سَمِعَتْ مِنْ كُلِّ حَى كَلَام

- ١ -

- ٥ - قُولُوا لِلَّذِينَ هُمْ أَكْثَرُ فِي الْمَدَائِلِ  
قُولُوا لِلَّذِينَ هُمْ أَكْثَرُ فِي الْقَمَصَانِ  
٦ - عَدَمَكَ خَسَارَةَ يَارِدُ فِي جَنِينِهِ  
عَدَمَكَ خَسَارَةَ يَارِدُ فِي مِشْقَةِ (١٠)  
٤ -

- ٧ - كَسَرَ الْخِيَالَ طُلُوعَ الشُّوْنَةِ (١١)  
كَسَرَ الْخِيَالَ طُلُوعَ السَّلَالِيمِ  
٣ -

- ٧ - أَبَى عَلَيْنَا كَيْفَ مَوْلَانَا  
أَبَى عَلَيْنَا كَيْفَ الْعَرِيدِ  
٤ -

- ٨ - يَا بَتُّ أَبُوكَ طَلَعَ الْجَبَلُ وَلَا جَاهُ  
شَيْعَ وَقَالِي مَا تَعَشَّمِي فِي النَّاسِ  
يَا بَتُّ أَبُوكَ طَلَعَ الْجَبَلُ فِي اللَّيْلِ  
شَيْعَ وَقَالِي مَا تَعَشَّمِي فِي الْغَيْرِ

- ٩ - يَا بَتُّ أَبُوكَ فِي الْعَمَى مِينَ كَادَهُ (١٥)  
يَا بَتُّ أَبُوكَ فِي الْعَمَى مِينَ غَلَبَهُ  
٣ -

- ١٠ - يَتَمَرُوا الْكَبِيرَةَ عَدَدَتْ وَقَالَتْ  
يَا حَسْبِي تَحْتَ الصَّيْدِ نَامَتْ  
يَتَمَرُوا الْكَبِيرَةَ عَدَدَتْ وَكَتَتْ  
يَا حَسْبِي تَحْتَ الصَّيْدِ رَقَدَتْ  
٢ -

- ١١ - يَاعَمَّ مَرْقُوسِي بِلَحْ بِلَاحِ  
يَاعَمَّ مَرْقُوسِي بِلَحْ طَابِاحِ  
١ -

١٢ - يَاعِمَّ عَسْ سُنِّي قَرَارَ جِيْبَكَ عَنْ أَبَوِي يَبْجِي يَكْشَفْ عَلَى عِزْ بَكَ  
يَاعِمَّ عَسْ سُنِّي قَرَارَ الْجِيْبِ عَنْ أَبَوِي يَبْجِي يَكْشَفْ عَلَى الْعَرِيْبِ  
١٣ - بَلَتْ بَلَا أَبُوهَا نَادَى لَهَا الدُّرْسُ الَّتِي بَلَّاشَ الْبَحْرَ أَمُو خِسْمُسْ (٢٠)  
بَلَتْ بَلَا أَبُوهَا نَادَى لَهَا الدُّوْتِي (٢١) الَّتِي بَلَّاشَ الْبَحْرَ أَمُو فَوْتِي

- ٥ -

عديده المراه على زوجها:

- أَنَا طَالَعَةٌ يَاعِيبِي لَمَنْ قَالُوا لِي مَاتَ دَبِيسَتْ عَلَى قَلْبِي نَلَتْ دَبَاتِ  
وَأَهْذَ مِنْ جِيْلِي ثَلَتْ قَوَاتِ  
- أَنَا خَلَفْتُ الطَّرِيقَ وَمَشَيْتُ بِالْعَمَانِي (٢١) وَالْوَعْدَ وَالْمَكْتُوبَ لَأَقْمَانِي  
أَنَا خَلَفْتُ الطَّرِيقَ وَمَشَيْتُ فِي الْوَحْلَةِ (٢٢) وَالْوَعْدَ وَالْمَكْتُوبَ يَاجْ هَلَّةَ

مِنْ يَمْنَعُ الْمَكْتُوبَ يَاجْ هَلَّةَ

- مَبْزُوكَ عَلَيْهِ لَمَنْ أَقُولُ قَوْلِي مَالَتْ رَقَبَتُهُ حَرَمْتُ نَوْمِي  
مَبْزُوكَ عَلَيْهِ لَمَنْ أَقُولُ الْقَوْلَ مَالَتْ رَقَبَتُهُ حَرَمْتُ لِي الدُّرْمَ  
- يَامِيسَتْ خَسَّارَهُ يَاجِنَةَ الْعِيْدَلِيْنَ تَمَرُ الْمَيْقَى مِنَ الصَّمْعِيْدِ لِيْخِمِيْجِ

تَغِيْبُوا وَتَجِوْا وَالْأَلْغِيَابَ طَوِيلَ

يَامِيسَتْ خَسَّارَهُ يَاجِنَتِي الْعِيْدَلَةَ تَمَرُ الْمَيْقَى مِنَ الصَّمْعِيْدِ لِيْخِمِيْجِ  
مَ الَّتِي جَرَّالَهُمْ مِنْ يَخْلَصُنَا

- ١ -

مَ أَنْتُ قُلُوْبُ الْمَنْبَعِ مِنْ جَارِي يَفْخَرِيْبُ بِيْتِي وَيَقْضُلُ مَقْشَارِيْ

- ٤ -

- شَبِيْعٌ وَقَالَ تُقْعُدُ بِحِشْمِيْنَهَا وَإِعْبَتْ لَهَا الْعُوْنَةُ وَكَيْسُوْنَهَا  
وَلَنْ حَذَقْتُهَا مَا تَرُدُّ كُلْمِيْنَهَا

- عَدَمَكَ خَسَّارَهُ يَاجِشْرَ بَيْنَ بِلْدِيْنِ أَحْبَبْتُكَ مِنْ بَعْدِكَ أَرْوَحُ فِينِ  
مَا نَقِيتُ بِمَارَهُ (٢٣) بِكَيْتِ يَمْنَعُ الْعَيْنِ

- عَدَمَكَ خَسَّارَهُ يَاجِشْرَ بَيْنَ الْعَالِي أُنْشِيْ عَلَيْكَ وَأَطْوَحُ إِكْسِمَسَامِي  
أَحْذَرْتُ مِنْ بَعْدِكَ أَرْوَحُ لَمِنْ تَانِي

- مِثْلَةُ الْغَنَرَالِي مَسُوْدِتْ دِيْةَ رَيْتَ غَشَّاقَهُ (٢٤) الْهُوْمَ عَلَى عِيْدَتِ

مَمَّةُ الْغَوَالِي مَوْبَتُ دِينَا رَيْتُ غَمَّاشَهَ الْيَسُومِ عَلَى عَيْنَا

- 5 -

عديد الأم:

[illegible]

والله متدين<sup>(٢٥)</sup> إن عدت الإقيها

- حَبِيبَتِي يَا لِي يَا طَرَجَتِي وَيَشَائِي  
 - حَبِيبَتِي يَا لِي يَا طَرَجَتِي لِلزَّرْقَةِ  
 - حَبِيبَتِي يَا لِي مَا أَلْحَى شَرَابَ زَيْدِكَ (٢٧٣)  
 - صَدْرِي مَلَانِ غَاطِرِي أَشْكُوكُوكَ  
 - طَبِيعُ الْأَمِيرَةِ فِي الْمُنْدَرَةِ (٢٧٨) وَقَوِّهِ (٢٧٩)  
 - طَبِيعُ الْأَمِيرَةِ فِي الْمُنْدَرَةِ رَائِحَ  
 - أَنَا دَاخِلُهُ وَالْبَابُ خَسَدُ رَأْسِي  
 - أَنَا دَاخِلُهُ وَالْبَابُ خَسَدُ رَأْسِي  
 - يَا عَالِيَهُ هَمِي وَأَنَا مَالِذَائِسِي (٢٧٤)  
 - يَا عَالِيَهُ هَمِي وَأَنَا مَالِذَائِسِي  
 - مَا أَلْحَى الْقَعَادَ فِي الْبَيْتِ وَأَنَا لِحَبْلِكَ  
 - جَمْعُهُ تَمَانِ يَوْمَ أَقْضَيْتُكَ  
 - كُنْهَ كَبِيرِ وَالْحَمَاضِ سِرِّينَ شُكْرُهُ  
 - كُنْهَ كَبِيرِ وَقُلْغَلُهُ فَسَائِحَ  
 - مَا رَأَيْتُ الْحَبِيبَةَ الَّتِي تَقُولُ طَائِي  
 - مَا رَأَيْتُ الْحَبِيبَةَ الَّتِي تَقُولُ خُشِي

بَعْدُ السَّلَامِ تُقَمِّدُ تَحْدِثُنِي

مَا أَجَلِي الْحَبِيبَةِ أَعْمَا تِلَاقِي يَلِي      تَمَلِّمْ عَلَيْهِ سَلَامَ يَرْضَى يَلِي

بعد السلام تُقْعَدُ تِلْكَ غِيْنِي

- 9 -

- يَا نَزَرَ شَايِبَهُ يَامِي وَلَا مَخْشَمَانِي  
 - يَا نَزَرَ شَايِبَهُ يَامِي وَلَا خَاسَمُتِي  
 - يَا قَفِي عِ الْبَابَ أَقُولُ يَامَاهُ  
 - حَبِيبَتِي يَامِي مَا أَحْلَى شَرَابَ زِيرِكْ  
 - حَبِيبَتِي يَامِي مَا أَحْلَى شَرَابَ قَوْلِكْ  
 - حَبِيبَتِي يَامِي خَتِي (٣١) يَا هُمُ الْغَالِي  
 - حَبِيبَتِي يَامِي خَتِي يَا هُمُ الْمَضْرُورُ (٣٢)



-٢-

- يا حبيبتي يا لبي يا طريتي وغطائي  
- يا حبيبتي يا لبي يا طريتي الخضر  
- بيت الحبيب كان ليذا كله  
- بيت الحبيب كان ليذا ساحه  
- حبيبتي يا لبي تعالى عشان غلبي  
- بيت الحبيب حذانا ما اروح  
قد ما اخش ترد فيه الروح

- بيت الحبيب حذ مشواربي  
- يا حبيبتي يا لبي يا قمره ع الملوم  
- يا حبيبتي يا لبي يا قمره دأاصل  
حاجه بلا حاجه اروح وآجي  
المهر عندك بعد العشا ونقوم  
المهر عندك بعد العشا وأصل

-٤-

- يا أم الفسوالى تاه العبيد مبي  
- يا أم الفسوالى تاه العبيد منا  
الواعية فيكرا تفعد تفهمني  
الواعية فيكرا تفعد تفهمنا

-٥-

- طليعت مغيره ما شككت بابه (٣٤)  
- طليعت مغيره ما شككت غلقه (٣٥)  
عبد المرض:

- أروحو تجعلونا من أوجاعنا طينا  
- أروحو تجعلونا من أوجاعنا برينا (٣٦)  
سكننا الخسود وأوجاعنا منا  
سكننا الخسود وأوجاعنا فينا

ما قلناش طيب يا احبابنا بيرينا

- أنا كان خاطري يا حبابي لطويروا  
ما للخبية حكمت لا يبدك ولا يبدو  
واجيب دواكروا من قبل ما خبثوا

- أنا كان خاطري يا حبابي لطويروا  
واجيب دواكروا من قبل ما خبثوا  
قالوا حكيم م الصعير دجينا

وإن كان على توب الغيا بدها

- قالوا حكيم م الصعير دجينا  
أنا مشيت على قسيمي ومشيده

وإن كان على توب الغيا بدها

وإن عيرونا نقول دونا

قالوا حكيم م الصمير ذ ج ب ن ه و ش ي ت على ق د م ي و ر ك ب ن ه

ولن كان على نوب الخبا بعتة

عشان دوا العيان ماعرفتة

فقالوا حكيم ع م م ل ا ي ه ع ط ا ن ي دوا م م ا ع س ر ف ت انا ش ك ل ه ا ي ه

لا برد قليبى ولا طلق لى عليه (٣٧)

فقالوا حكيم ق ل ت الح ك ي م م ا ل ه ع ط ا ن ي دوا م م ا ع س ر ف ت انا ا ش ك ل ه

لا برد قليبى ولا طلق ناره

- ١ -

ح ز ن ي ع ل ي ه م ر ا ح و ا ب ر ج م ن ه م ي ا د م و ع ع ي د ه م ب ل ت م ي خ د ن ه م

يا ح ا ج ك ب ي ر ه م ا ق د ر ت ا ع ر ض ت ه م

ح ز ن ي ع ل ي ه م ر ا ح و ا و ش ي ك ب ي ر ي ا د م و ع ع ي د ه م ب ل ت ا ل م ا د ي ل

يا ل ت ر ي ن ي ج و ا و لا الغياب طويل

دا غ ي ا ب ي ط و ل الع م ر ي ا م خ ا د ي ر (٣٨)

ك ا ن خ ا ط ر ي ي ا ح ب ا ي م ن الع م ا ي ط ي ر و ا ج ي ب د و ا ك و م ن ق ب ل م ا ت خ و ب و ا

والخيبة حمت لا بيدك ولا بيده

ودا ح ك م ع ا د ل و ا ل ل ي ح ك م س ي د ه

ك ا ن خ ا ط ر ي ي ا ح ب ا ي م ن الع م ا ي ط ي ر و ا ج ي ب د و ا ك و م ن ق ب ل م ا ت خ و ب و ا

والخيبة حمت لا بيدك ولا بيدي

ودا ح ك م ع ا د ل و ا ل ل ي ح ك م ر ي

و ا ل ل ه ال و ج ي ن ع م ه د و ن ي ن ي ن و ب خ ل ت ع م ن ا ي ا ك ي ف ر ي ق ال و ب

و ا ل ل ه ال و ج ي ن ع م ه د و ن ي ن ي ن ا ن ب خ ل ت ع م ن ا ي ا ك ي ف ر ي ق الش ا ش

ق ا ل ت ال و ج ي ن ع م ه د ا ا ن ا ل ل خ ب ي ت ع م س ك ي ن ح س ا ل ه ال ل ي ا ن ب ل ي ب ي ه

ق ا ل ت ال و ج ي ن ع م ه D ا ا ن ا ل ل خ ب ا ي ع م س ك ي ن ح س ا ل ه ال ل ي ا ن ب ل ي م ع ا ي ه

و ا ل ل ه ال و ج ي ن ع م ه ح ن م ل ه م ز ر و لا ر ي ح م ن ل ي ف ي ال ل ي ل و لا م ز ر

خ ل ت ع م ن ا ي ي ق ص ر و ا ف ي الص ر (٤١)

و ا ل ل ه ال و ج ي ن ع م ه ح ن م ل ه ش ي ن ه و لا ر ي ح م ن ل ي ف ي ال ل ي ل و لا د و ي ن ه

خ ل ت ع م ن ا ي ي ق ص ر و ا ف ي ص ر ي ر

- ٢ -

قَالُوا حَكِيمٌ عَ الْمُسَرَّمَنَّهُ مَاشِي مَاعَكْشُ دَوَّالْمَاتِ وَجَعَ قَسَاسِي

قَالَ كَانَ مَعَايَ وَخَلَصَهُ الشَّافِي

قَالُوا حَكِيمٌ عَ الْمُسَرَّمَنَّهُ بِمَشِي مَاعَكْشُ دَوَّالْمَاتِ وَجَعَ مَشْشَوِي

قَالَ كَانَ مَعَايَ وَخَلَصَهُ الشَّافِي

قَالُوا حَكِيمٌ وَمِنْ الصَّعِيدِ جَبْنَاهُ وَمَشِيَّتْ عَلَى قَدَمِي وَرَكَبْنَاهُ

وَلِنْ كَانَ عَلَى ثَوْبِ الْخَبَا بِعَنَاهُ

قَالُوا حَكِيمٌ وَمِنْ الصَّعِيدِ جَبْنَاهُ وَمَشِيَّتْ عَلَى قَدَمِي وَرَكَبْنَاهُ

وَلِنْ كَانَ عَلَى ثَوْبِ الْخَبَا بِعَنَاهُ

وَلِنْ عَلَيَّوْنِي لَأَقُولَ دَوْنَهُ

كَانُوا يَقُولُوا الْجَائِ دَا مَشْرَامٌ صَبَحُوا يَقُولُوا الْجَائِ دَا جَرِيَانٌ

كَانُوا يَقُولُوا الْجَائِ دَا لِيْنَهُمْ صَبَحُوا يَقُولُوا الْجَائِ يَمَدِيْنَهُمْ

يَا صَفْوَرَهُ يَاللِّي الرَّجَعَ كَادِكُ وَلَا رِيْحَكُ نَوْمِكُ عَلَى جَنَابِكُ

يَا صَفْوَرَهُ يَاللِّي الرَّجَعَ غَلَبَكُ وَلَا رِيْحَكُ نَوْمِكُ عَلَى جَنَابِكُ

يَا حَكِيمُ دَوْرٌ وَنَاسَا دَوْرٌ تَلْقَى الْعَرَاغَ الْقَلْبَ مِنْ حَسُولِ

يَا حَكِيمُ دَهْشَتْ وَأَنَا أَدَهْشَتْ تَلْقَى الْعَرَاغَ الْقَلْبَ مِنْ حَسُولِ (٤٢)

- ٣ -

عِنْدَ الْحَكِيمِ مَشِيَّتْ دَوَّالْمَاتِ نَبِيْنَهُمْ مَا تَقُولُوا لِيْنَهُ تَجْرَأْتِيْنَهُمْ

وَجِيْعَتِي مُرَهُ وَاللَّهِ رَجِيْعَتِي مُرَهُ وَلَا رِيْحِيْسَتِي فِي اللَّيْلِ وَلَا مَرَهُ

وَجِيْعَتِي شَيْئَهُ وَاللَّهِ وَجِيْعَتِي شَيْئَهُ وَلَا رِيْحِيْسَتِي فِي اللَّيْلِ وَلَا دَوْنَهُ

- ٤ -

إِيْشْ يَوْجِعُكَ فِي اللَّيْلِ يَا بِيْ بِيْ يَابِي شَقَائِيْ قَلْبِيْ يَابِي شَقَائِيْ

إِيْشْ يَوْجِعُكَ فِي اللَّيْلِ يَا بِيْ بِيْ يَابِي شَقَائِيْ قَلْبِيْ يَابِي شَقَائِيْ

قَالُوا مَرِيضٌ دَوَّالْمَاتِ مَا وَجَدْنَاهُ حَتَّى حَشِيْشِ الْمَجَارِيْ دَوْنَهُ

قَالُوا مَرِيضٌ دَوَّالْمَاتِ مَا وَجَدْنَاهُ حَتَّى حَشِيْشِ الْمَجَارِيْ دَوْنَهُ

أَنَا مَيْنَ عَسَمِيْ فِي السُّنْبُوقِ دَلَاكُهُ أَيْبَحُ بِرَنْجِكَ لِكُلِّ عَسَجَسَبَانَهُ

أَنَا مَيْنَ عَسَمِيْ (٤٣) فِي السُّنْبُوقِ حَلَايِيْمُهُ أَيْبَحُ بِرَنْجِكَ (٤٤) لِكُلِّ مَسَبِيْ بِيْ

دَخَلَ الْحَكِيمُ قَسَمَتْ لَهُ الطَّرِيْمِي (٤٥) قَالُوا الْحَكِيمُ دِي أَوْجَاعُ مَا تَطْبُشِي

دَخَلَ الْحَكِيمُ قَسَمَتْ لَهُ الطَّرِيْمِي قَالُوا الْحَكِيمُ دِي أَوْجَاعُ مَا تَطْبُشِي

دَخَلَ الْعَكِيدُ مَدْرَا صَوْرَابُحُمَ      مَا أَتَقُولُوا لَهُمْ كَلِمَةً تَبْرِيحُهُم

قال الحكيم مَالِيَّاشَ بَصَارَهُ مَحَم

دَخَلَ الْعَكِيدُ مَدْرَا أَوْدَانِيَهُم      مَا أَتَقُولُوا لَهُمْ كَلِمَةً تَبْرِيحُهُم

قال الحكيم مَالِيَّاشَ بَصَارَهُ فِيهِم

دَخَلَ الْحَكِيمُ هَمْنِيْنٌ وَإِنَّا اعْتَمَمِيْن      قَالَ الْحَكِيمُ دَا وَجَعٌ وَمَيْتَسَدِيْن (٤٦)

- ٥ -

عهد الحزن:

١ - إِزَايَ قَلْبِي يَنْحَحِمِلْ دَا كُلَّهُ فِيْهِ      وَلَا هَوْشَ نَحَّاسَ أَبَدِيْ حُضْنُهُ وَأَجَلِيْئُهُ

إِزَايَ قَلْبِي يَنْحَحِمِلْ دَا كُلَّهُ      وَلَا هَوْشَ نَحَّاسَ أَجَلِيْ دَائِيْئُهُ

٢ - عَلَى مِيْنٍ لِّقِيْئِكُمْ تَحْتُ لَا مَوْتَنَا (٤٧)      أَقْبَعْدُ مَعَاكُمْ لَا زَادَ وَلَا مَوْتُهُ

وَأَقُولُ السَّلَامَةَ وَأَحْبَابَ وَحَشَوْنَا

عَلَى مِيْنٍ لِّقِيْئِكُمْ تَحْتُ عَلَيَّ      أَقْبَعْدُ مَعَاكُمْ لَا زَادَ وَلَا مَوْتُهُ

وَأَقُولُ السَّلَامَةَ يَا أَعَزَّ مَا لِيْهِ

- ٢ -

مَا لَكَ يَا زَمَانَ مَا لَكَ مِخْلَبِي      كُلُّ مَا اعْتَمَلْتُ يَا زَمَانَ تَبْجَلِي

مَا لَكَ يَا زَمَانَ مَا لَكَ مِخْلَبِي      كُلُّ مَا اعْتَمَلْتُ يَا زَمَانَ تَبْجَلِي

مَا لَ الزَّمَانُ مَا لَ عَلَيَّهِ مِيْنٌ      لَا قَبْضَتُهُ مِيْنُهُ وَلَا انْفِيْنُ

مَا لَ الزَّمَانُ مَا لَ عَلَيَّ لَهُ بُرَاسِي      مِثْ مَا عَمَلْتُ يَا زَمَانَ مَاشِي

مَا لَ الزَّمَانُ مَا لَ عَلَيَّ لَهُ بِكَفِي      مِثْ مَا عَمَلْتُ يَا زَمَانَ يَمْشِي

- ٣ -

مَكْتُوبٌ عَلَيَّ مَكْتُوبٌ عَلَى عِيْدِي      مَكْتُوبٌ عَلَيَّ وَادِيْهُ لِيْمِيْنُ غِيْدِي

مَكْتُوبٌ عَلَيَّ مَكْتُوبٌ عَلَى عِيْدِي      مَكْتُوبٌ عَلَيَّ وَادِيْهُ لِيْمِيْنُ غِيْدِي

مَكْتُوبٌ عَلَيَّ مَكْتُوبٌ عَلَى عِيْدِي      مَكْتُوبٌ عَلَيَّ وَادِيْهُ لِيْمِيْنُ غِيْدِي

مَكْتُوبٌ عَلَيَّ مَكْتُوبٌ عَلَى عِيْدِي      مَكْتُوبٌ عَلَيَّ وَادِيْهُ لِيْمِيْنُ غِيْدِي (١٨)

لَوْ مَسَّ السَّلَامَةَ لَ أَطْلَعَ جَسَدِيْ عَلَى      وَلَا أَجَارِيْ الْفَرْحَانُ وَلَا الْخَالِي

وَأَنْصُرُ شَبَابَهُ (٥٠) وَيَكِي عَلَى حَالِي

لَوْ مَسَّ السَّلَامَةَ لَ أَطْلَعَ جَسَدِيْ عَلَى      وَلَا أَجَارِيْ الْفَرْحَانُ وَلَا الْخَالِي

عليه الغريب:

مِنْ مَاتَ حَادَى سَبَلَهُ غَطِيَتْهُ  
مِنْ مَاتَ حَادَى غَطِيَتْهُ  
مِنْ مَاتَ غَرِيبٌ حِلْفَتْ مَا شَفَتْهُ  
مِنْ مَاتَ غَرِيبٌ حِلْفَتْ مَا شَفَتْهُ

- ١ -

مِنْ مَاتَ حَادَى سَبَلَهُ غَطِيَتْهُ  
مِنْ مَاتَ حَادَى سَبَلَهُ سَقَانَاهُ  
بِتِ الْبَحْرِ بَرَهُ مَا تَرِي عَلَى كَلْبِكَ  
بِتِ الْبَحْرِ بَرَهُ مَا تَرِي عَلَى كَلْبِكَ  
مِنْ مَاتَ غَرِيبٌ غَسَلُوهُ بَرَهُ  
مِنْ مَاتَ غَرِيبٌ غَسَلُوهُ عَ الْبَحْرِ بَرَهُ

- ٢ -

كَاتِبٌ جَبِيْلِي يَارِيْتِي رِيْتَهُ  
كَاتِبٌ جَبِيْلِي يَارِيْتِي شَفَتْهُ  
كَاتِبٌ جَبِيْلِي عَزْدٌ فِي الْفِيْطَانُ  
وَدِيْتُهُمْ فِينِ يَامُ مَسَالُ

لَوْ كَانَتْ بَلَدٌ قَرِيْبَهُ كُنْتُ أَرْوَحُ وَأَجِيْ قَوْمُ

وَدِيْتُهُمْ فِينِ يَامُ مَسَالُ (٥٢) لَوْ كَانَتْ بَلَدٌ قَرِيْبَهُ كُنْتُ أَرْوَحُ وَأَجِيْ

اللَّهُ بَلَدٌ بَعِيْدَهُ وَادِي وَرَأَ وَادِي

وَعِيْنُهُ عَلَيَّهِ سَاحِبُ الْوَصَا كَدَابُ  
وَعِيْنُهُ عَلَيَّهِ سَاحِبُ الْوَصَا يَغْلِبُ  
بِتِ الْبَحْرِ بَرَهُ مَا تَدْخِلِيْ كَلْبِكَ  
بِتِ الْبَحْرِ بَرَهُ مَا تَدْخِلِيْ كَلْبِكَ  
بِتِ الْبَحْرِ بَرَهُ مِنْ قَمَرَهَا طَلَتْ  
بِتِ الْبَحْرِ بَرَهُ مِنْ قَمَرَهَا بَانَتْ (٥٤)  
أَحْتَرْتُ يَا أَبَوِي مِنْ عَسَدَمِكَ إِنَّا أَرْوَحُ فِينِ

- ١ -

وَأَلَّهَ الْيَتَامَى وَزَدَّهُمْ مَآبِلَ  
وَأَلَّهَ الْيَتَامَى وَزَدَّهُمْ مَقْطُوفَ

وَقَمَعَانَهُمْ وَسَطَ الصِّغَارِ بَابِنَ  
وَقَمَعَانَهُمْ وَسَطَ الصِّغَارِ مَعْنُوفَ

- ٢ -

رُوحَ يَا يَحْيَى عَمِي غَمَمِي غَمَمَك  
رُوحَ يَا يَحْيَى عَمِي غَمَمِي حَالَك  
- مِنْ جَابِ أَبِي كَبُشْتِ بِالْكَشَّةِ (٦٠)

وَأَلَّهَ إِنْ لَقِيْتُكَ مَسَائِي وَرَأَيْتُكَ  
وَأَلَّهَ إِنْ لَقِيْتُكَ مَسَائِي وَرَأَيْتُكَ  
عَمِي أَفْكَرْتَنِي بِعَدَمِ مَا اتَّعَشْتُهُ

- ٤ -

يَا عَمِي سَوَّقْنِي بَلَحَ طَائِبَ  
يَا عَمِي سَوَّقْنِي بَلَحَ بَلَامَ  
يَا عَمِي عَمِي نِي قَرَارَ جَيْبِكَ  
يَا عَمِي عَمِي نِي قَرَارَ الْجَيْبِ

يَا عَمِي سَوَّقْنِي دَا أَبْوِي غَابِيبَ  
يَا عَمِي سَوَّقْنِي دَا أَبْوِي مِاجِشَانِ  
لَعِينِ أَبْوِي يَدِجِي بِكُشْفِ عَلَى جَيْبِكَ  
لَعِينِ أَبْوِي يَدِجِي بِكُشْفِ عَلَى الْعَيْبِ

- ٥ -

عبد الذي لم يعقب أولادا،

حَزَنِي عَلَى الْبَلِي رَاحَ مَا خَلَفَ  
حَزَنِي عَلَى الْبَلِي رَاحَ مَا خَلَفَ  
فَأَيْتَنَهُ عَلَى بَابِهِمْ بِاسْلَامَ سَلِمَ  
فَأَيْتَنَهُ عَلَى بَابِهِمْ بِاسْلَامَ بِاسْلَامَ  
وَأَلَّهَ الدِّيْرَةَ تُعْمُوزَ وَلَدَ فِرْهَ  
وَأَلَّهَ الدِّيْرَةَ تُعْمُوزَ وَلَدَ مَحَا  
مَخْلَفُوشَ لَوْهَ وَلَا لَوْهَ  
مَخْلَفُوشَ لَوْهَ وَلَا لِلْدَانِ

كُنْهُ غَرِيبَ الدَّارِ مَا أَوْلَفَ  
كُنْهُ غَرِيبَ الدَّارِ مَا أَوْلَفَ  
لَقِيْتُ الْحَنْبَلَامَ نَازِلَ مِنَ السَّلِمِ  
لَقِيْتُ الْحَنْبَلَامَ نَازِلَ مِنَ الْحِيطَانِ  
إِنْ مَالَتْ الْحِيطَانُ يَبْدُو هَا  
إِنْ مَالَتْ الْحِيطَانُ يَرُوحُ حَا  
وَلَا خَلَفُوا عَرِيْلَ يَسْمِيهِمْ  
وَلَا خَلَفُوا عَرِيْلَ يَقْبِدُ الرِّاسَ

- ٢ -

يَا بَلِي عَلَى الْفَرَزِي نَكَلْتُ نَوِي

لِلِّي لَا يَخْشَعُوا وَلِيْنَهُ وَلَا يَعْزُونِي

حَتَّى إِنْ حَمُونِي يَحْمُونِي

حَسْرَتِي عَلَى الْبَلِي مَاتَ مَا خَلَفَ  
حَسْرَتِي عَلَى الْبَلِي مَاتَ مَا خَلَفَ  
كَبُورُوا الْمَوْتِ وَكَحَسْرَتُوا الْبَلَامَ (٦١)

كُنْهُ غَرِيبَ الدَّارِ مَا أَوْلَفَ  
كُنْهُ غَرِيبَ الدَّارِ مَا أَوْلَفَ  
مَاعَشَشَ وَلَدَ يَخْشَعُ الْعَزْرَا مِنَ الْقَاسِ

كَبُّوا الصُّلْبَ وَكَبُّوا الرِّجْلَ وَالْجَبْرَ (٦٣) مَاعَبَهُنَّ وَلَدَ يَأْخُذُ لَعْنًا بَرَةً

-٣-

مَنْعَبَانِ عَلَيْهِ وَلِلَّهِ خَرَابُ الْبَيْتِ  
مَنْعَبَانِ عَلَيْهِ وَلِلَّهِ خَرَابُ بَيْتِكَ  
كَاتِبُ جَبْرِيدِي عَبْدُ فِي الْمَلَكَةِ (٥٥)  
كَاتِبُ جَبْرِيدِي عَبْدُ فِي الْفَيْسُطَانِ  
وَزَعِيْقَةُ الْبُرْمَةِ عَلَى اِدَى الْجِسْرِ  
وَزَعِيْقَةُ الْبُرْمَةِ عَلَى جَبْرِيدِكَ  
كَتَبُ الشَّقِيْقَاوَةِ وَطَبَقُ الْوَرَقَةِ  
كَتَبُ الشَّقِيْقَاوَةِ وَطَبَقُ الْجَبْرِيدَانِ

-٣-

سَاعِيَةُ الطَّلُوعِ طَلَعُوا عَزَازَ وَمَلَاخَ  
سَاعِيَةُ الطَّلُوعِ طَلَعُوا مَلَاخَ عَجَبَهُ  
سَاعِيَةُ الرَّجُوعِ رَجَعُوا عَلَى الدَّوَاخِ  
سَاعِيَةُ الرَّجُوعِ رَجَعُوا عَلَى الْفَشَابَةِ

-٥-

عهد الرجل

مَاتِجُ مَلِيْشِ كُلِّ الدِّجَالِ رَجَالُ  
رَجَالُ السَّادَاتِ يَتَكَاوَلُوا بِالْمَالِ  
يَحْمُرُوا الْوَلِيْهَ وَيَطْمُرُوا بِالْحَالِ  
وَيَطْمُرُوا الْفَرْقَانِ مِنَ التَّيْلِ

أَرْجِعْ وَأَقْسِرْ: إِيْحَنُ عَلَيْكَ يَا زَمَانُ  
مِنْ كَانَ رِيًّا جَبْدَهُ الزَّمَانُ قُتْلَانُ  
حَدَى الْوَيْدِ سَمِعْتُ مِنْ كُلِّ حَى كَلَامُ

مَاتِجُ مَلِيْشِ كُلِّ الدِّجَالِ رَجَلَهُ  
رَجَالُ السَّادَاتِ يَتَكَاوَلُوا بِدَهَابِهِ  
يَحْمُرُوا الْوَلِيْهَ وَيَعْلَمُوا الْغَلَابَةَ  
وَيَطْلَعُوا الْفَرْقَانِ مِنَ الْوَحْلَةِ  
مِنْ يَمْنَعُ الْمَكْتُوبَ يَأْجَلُهُ

مَاتِجُ مَلِيْشِ مَوْتَ الدِّجَالِ زَيْنَهُ  
مَوْتَ الدِّجَالِ قِلَهُ وَتَهْمُوسِيْنَهُ  
وَاللَّاحِلَةُ عَ ثَقُلَ بِالْقِيَمَةِ

مَاتِجُ مَطْرُشِ (٥٦) بِأَمَاتِ رَجَالِ وَحْشِيْنِ  
دَا أَحْنَا رَجَالُنَا كَانُوا رِيْدَ فِي الْبَاسَمِيْنِ  
مَاتِجُ مَطْرُشِ بِأَمَاتِ رَجَالِ زَيْنَهُ  
دَا أَحْنَا رَجَالُنَا زَهْرَهُ الْعَبِيْنِ

وَاللَّيْ جَزَالَهُمْ كَانَ عَلَى عَيْنَا

-١-

أَعْرِفْ رَجَالِي مِنْ طَرِيقِ لَرِيْعِ (٥٧)  
أَعْرِفْ رَجَالِي مِنْ طَرِيقِ لَرِيْدِيْنِ  
بِيضُ الْعَمَامِيْمِ وَالْمِسْلَاحِ يَلْمَعُ  
بِيضُ الْعَمَامِيْمِ وَالْمِسْلَاحِ مَنِيْنُ

أَبْكِي مِنْ عَمَلِكَ إِنَّا لَرْؤُفٌ فَرِين

مَا أَقْبَيْتَ بِصَارِهِ بِكَتِّ بِدَمْعِ الْعَيْنِ

- ٤ -

عديد النجاشي:

وَاللَّهِ الَّذِي تَنَامِي وَرَدَّهْمَ دَبْلَانِ

وَقَدْ عَادَهُمْ وَسَطُ الصَّبْرِ غَسَارُ بَهْسَانِ

وَاللَّهِ الَّذِي تَنَامِي وَرَدَّهْمَ قَطْفَرِهِ

وَقَدْ عَادَهُمْ وَسَطُ الصَّبْرِ غَارُ هِرْزُوه

أَنَا جَعَلْتُ الْيَتَامَى وَلَاذَ جَوْرَانِي

تَأْرِي لَالِيَتَامَى خَاصِنِ جِبْطَانِي

أَنَا جَعَلْتُ الْيَتَامَى وَلَادَ جَارِنَا

تَأْرِي لَالِيَتَامَى خَاصِنِ حَبِيبِنَا

أَنَا عَلَى جِجْرَاهِي الْعَبَّ وَلَا أَخْفَشِي

لَمَّا الْغَسْرِيْبُ أَطْلُ لَهْ وَإِنْ شِي

أَنَا عَلَى جِجْرَاهِي الْعَبَّ لِفُصِّ الْبَلِيلِ

لَمَّا الْغَسْرِيْبُ أَطْلُ لَهْ بِالْعَيْنِ

قَلِيلُ الْوَلَدِ خَلِيْلُهُ فِي هَالِهِ

طُولُ النَّهَارِ مَا يَنْشِيرُخُ بَالُهُ

قَلِيلُ الْوَلَدِ خَلِيْلُهُ فِي غُلْبِهِ

طُولُ النَّهَارِ مَا يَنْشِيرُخُ قَلْبُهُ

- ٤ -

عديد المرأة التي لم تترك أولادها:

كَبُرُوا الْمَوْتِيَهُ وَكُمُوتُوا الْبَلَّاسُ

مَحَاثُ وَلَدٌ يَأْخُذُ الْعَزَا مِنْ الدَّاسِ

كَبُرُوا الْمَوْتِيَهُ وَكُمُوتُوا الْجَوْرَهُ

مَحَاثُ وَلَدٌ يَأْخُذُ الْعَسْرَا بِزَهْ

قَلِيلَةُ الْوَلَدِ نَمِيْشِي نَوْدِيْهَا

نُشُوفُ الزَّمَانِ وَعَمَائِلُهُ مَعَهَا

قَلِيلَةُ الْوَلَدِ نَمِيْشِي لَوْدِيْهَا

نُشُوفُ الزَّمَانِ وَعَمَائِلُهُ فِيْهَا

- ٢ -

يَا طَلْحِيْبِي مِنْ بَيْتِ لَجْجَارِيْد<sup>(٦٤)</sup>

لَا وَلَدٌ مَعَايَ وَلَا مَسَالُ فِي لَيْدِ

- ٣ -

بِيْجِكَ يَا سَيِّمِيْ خَرِيْبَانِ فِي خَرِيْبَانِ

خَرِيْبَانِ يَا سَيِّمِيْ وَتَعَمِيْرُهُ السُّكَّانِ

بِيْجِكَ يَا سَيِّمِيْ خَرِيْبَانِ كُلَّهُ

فِيْنِ السُّكَّانِ عَمَلُهُ الْبَلِيْ نَحْشُ لَهْ

- ٤ -

طَلَعْتُ مُغْبِرُهُ<sup>(٦٥)</sup> مَا شَكَلْتُ بَابَهُ<sup>(٦٦)</sup>

وَرَمْتُ مَفَاتِيْعَهُ عَلَى مَنَحَابِهِ

طَلَعْتُ مُغْبِرُهُ مَا شَكَلْتُ غَلْقَهُ<sup>(٦٧)</sup>

وَرَمْتُ مَفَاتِيْعَهُ عَلَى الْفُرِيَةِ

- ٤ -



عبد ذوى المكانه (كبير المائه)

- كَانَ مَا احْسَنَهُ فِي الْجَمْعِ وَسَطَانِي  
تَمِيلُ الْجَمْعُورُ يَقُولُهَا انْقَامِي  
- كَانَ مَا احْسَنَهُ فِي الْجَمْعِ مَنْ قَبْلِي  
تَمِيلُ الْجَمْعُورُ يَقُولُهَا انْعَدِلْ  
خَزَامُ غَرِيمُهُ السَّيِّعُ مَا يَبْلِي

- عَدَمَكَ خَسَارَهُ ياجِمْزُورَ بَيْنَ بَلَدَيْنِ  
أَنْشِي عَلَيكَ وَأَطْرَحِ الْكَمِينَ  
- عَدَمَكَ خَسَارَهُ ياجِمْزُورَ بَيْنَ الْعَالِي  
أَنْشِي عَلَيْكَ وَأَطْرَحِ الْكَمَامِي  
- عَدَمَكَ خَسَارَهُ ياجِمْزُورَ بَيْنَ الشُّرَطِ  
وَمَا كَانَ جَسَامِي أَنْ يَلْبَحَ بِمَوْتِ  
وَيَقُوتَ مَكَانَهُ لِلْأَلُوفِ تَقُوتُ

- عَدَمَكَ خَسَارَهُ ياقَنْطَرَةَ بَنُوْنَهُ  
وَأَنْتَ عَلَيكَ الصَّنَاحُ بِالْبُورُنَا  
- عَدَمَكَ خَسَارَهُ ياقَنْطَرَةَ بَنُوحَامِ  
وَأَنْتَ عَلَيكَ الصَّنَاحُ وَالزَّعْلَانُ

- ٢ -  
- الْمَنْدَرَةُ فَرَزَتْ عَلَاهُ (٦٨)  
وَأَنْشَرَقَتْ عَلَى دَخْلِهِ فَوِيهَا  
- الْمَنْدَرَةُ فَرَزَتْ لَهَا عِلْوَهُ  
وَأَنْشَرَقَتْ عَلَى دَخْلِهِ الْعِلْوَةُ

- ٣ -  
- الْمَنْدَرَةُ رَمَتْ كَرَامِيَهَا  
وَدَا كُرْسِي مِينَ إِلِي أَنْكَسَرَ فِيهَا  
كُرْسِي الْحَرِيْبِي إِلِي مَحَلِّهَا

عبد الابن على أبيه  
- وَلَدَكَ عَلَيكَ شَقٌّ قَطْطَانُهُ  
قَالَ أَبُو عَمْرٍو الْبَيْتُ وَجْهَانُهُ  
- وَلَدَكَ عَلَيكَ شَقٌّ الْقَمِيمُ لِلدَّلِيلِ  
قَالَ أَبُو عَمْرٍو الْبَيْتُ رَاحَ فِينِ  
عبد كبار السن:

- وَاللَّهِ الْكِبَارُ هَلَبَتْ مَا شَافُوا (٦٩)  
الصِّغْفَرِينَ زَى الدِّخْلَةِ مَا فَاوَا  
- وَاللَّهِ الْكِبَارُ هَلَبَتْ مَا فَرَحُوا  
الصِّغْفَرِينَ زَى الدِّخْلَةِ مَا نَعَبُوا

عبد الأم على ابنتها  
- بَابَتْ قَوْلِي لِي إِشْ بَوَّجَعِكَ فِي الدَّلِيلِ  
رَأْسِي وَقَلْبِي وَشَقَّ قَلْبِي لِثَنِينِ  
- بَابَتْ قَوْلِي لِي إِشْ بَوَّجَعِكَ يَا خَبِي  
رَأْسِي وَقَلْبِي وَشَقَّ قَلْبِي وَنَخَبِي

عديد الولد الذي لم يتزوج .

- ١ - أُم العَرُوسَةِ جَابَتِ العَشَا فِي بَرَامِ (٧٠)  
أُم العَرُوسَةِ جَابَتِ العَشَا فِي حَلَّة  
٢ - رَاحَ الجُودُوعَ عَقَبَهُ عَلَى مَوَلَاة  
رَاحَ الجُودُوعَ عَقَبَهُ عَلَى رَبِّهِ

- ١ -

عد بد البت التي لم تتزوج :

- كُلَّ المَصْبِيَا يَا حَرِيرَهُمْ مَصَافِي  
وَأَنْتِ حَرِيرُكَ غَبَرُ المَصَافِي  
كُلَّ المَصْبِيَا يَا حَرِيرَهُمْ لِبَنُومِهِ  
وَأَنْتِ حَرِيرُكَ فِي التَّكْرَابِ حَطُومُهُ  
يَا مُنْعَمِيْلَهُ المَائِلَ عَلَى القَمْعَرَةِ  
يَا مُنْعَمِيْلَهُ عَلَى القَمْعَرَةِ  
وَلَنْ قُلْتُ حَاجَةً تَقْصِي عَشْرَةَ

- ١ - سَلَامَةُ أَيْدِيكَ مِنَ المَصْفِي (٧١)  
يَا مُنْعَمِيْلَهُ السَّائِلَ فِي نَحْوِ الدَّلِيلِ  
إِنْ قُلْتُ حَاجَةً تَقْصِي الدَّلِيلِ

وَأَحْسَنْتُ مِنْ عَدَمِكَ أَنَا أَرْوَحُ فَيَنْ

- ١ - شَعَرَ العَرُوسَةَ عَذُوهُ بِالنَّيْهِ  
وَرَبُّهُ وَرَأَى يَا مَعْرُوفَ الدَّيْهِ  
شَعَرَ العَرُوسَةَ عَذُوهُ بِالنَّيْهِ  
وَرَبُّهُ وَرَأَى بِأَجَلِيَّةِ العِلْيَنِ  
دَمَ العَرُوسَةَ أَحْمَرُ مِنَ الحِنَّة  
مِنْ فَرَجَتِهِ فَطَفَطَ عَلَى العِمَّة  
دَمَ العَرُوسَةَ أَحْمَرُ مِنَ الطَّرِيشِ  
مِنْ فَرَجَتِهِ فَطَفَطَ عَلَى الوَشْيِشِ

- ٣ -

- يَا وَأَقْبَفَهُ عَ النَّبَابِ نُورِيَّةِ  
خَلَقَكَ عَلَى المِعْبَلِاقِ (٧٢) مَسَارِيَّةِ  
يَا وَأَقْبَفَهُ عَ النَّبَابِ يَا عَمْرِيَّةِ  
مَلَبَّيْكَ حَرِيرَ وَجْزِ مَدِيكَ سُورِيَّةِ  
يَا وَأَقْبَفَهُ عَ النَّبَابِ يَا شَقَرِيَّةِ  
مَلَبَّيْكَ حَرِيرَ وَجْزِ مَدِيكَ مَصْفَرِيَّةِ

- ٤ -

عديد المراسم والأعياد :

- وَاللَّهِ إِنْ مَا جِئْتُمْ عَلَى مَوَاسِمِكُمْ  
لَعَنِي (٧٣) حَرِيرَتُهُ لَجَلَّ خَبَاطَتُكُمْ  
وَاللَّهِ إِنْ مَا جِئْتُمْ عَلَى لِيَالِي الْعِيدِ  
لَأَقْلَعْتُ تَوْبًا وَلَا لِيَبْسُتَ جَدِيدِ

الناس كَمِيسْرَةٍ وَلَنْتَ لِيَسَّهَ غَائِبٌ  
الناس كَمِيسْرَةٍ وَلَنْتَ غَائِبٌ فِينْ

يَا لَيْلِي قَطَعْتَ السُّودَ وَالْبَائِبَ (٧٤)  
يَا لَيْلِي قَطَعْتَ السُّودَ وَالْبَائِبَ فِينْ

-٧-

عديد الأم على ولدها:

يَا مَائِكَ الشُّومَه مِحْلِيهَا  
يَا مَائِكَ الشُّومَه مِزَعْفِرَهَا (٧٥)  
يَا لَحْصَدَه يَا لَيْلِي حِلْ الشَّالِ  
يَا لَحْصَدَه يَا لَيْلِي حِلْ عَلِيَّتَه  
فَنَائِتْ عَلِيَه وَالنَّشَوُ (٧٦) فِي إِيدَه إِخْمَرْ  
فَنَائِتْ عَلِيَه وَالنَّشَوُ فِي إِيدَه

مَائَانْ عَلِيكَ أَمَكْ تَحْلِيهَا  
مَائَانْ عَلِيكَ أَمَكْ تَحْلِيهَا  
مَائِلْ عَلِيَه وَقَوْلَه الْغِيَابْ كَامْ عَامْ  
مَائِلْ عَلِيَه وَقَوْلَه الْغِيَابْ كَذْ إِيه  
إِرْقَاحْ يَابُورِي لَمَّا غَدَاكَ بِخَمْرْ  
إِرْقَاحْ يَابُورِي لَمَّا غَدَاكَ بِخَمْرْ

-٣-

إِسْمُ اللَّهِ عَلَيْكَ يَا لَحْصَدَه  
يَا لَوَادْ يَا عَيْنِ الْبَائِبِ  
فَهَارْ مَائِلْ لَوَادْ يَصْفِرْ لَوَادْ غَضِبْ

مَحْجَبِ (٧٧) عَ الْفَنَائِي مَا حَذْ يَقُولْ  
يَابُورِي شَيْبَالْ بِهَسْ دَائِبِ  
فَهَارْ مَائِلْ لَوَادْ يَصْفِرْ لَوَادْ غَضِبْ

-٥-

يَا بُو الرِّفَاقَه رَفَاقَتَكَ عَشْرَه  
يَا بُو الرِّفَاقَه رَفَاقَتَكَ عَشْرِينَ  
مُسَوْتِ الشَّيْبَابِ يَصْعَبْ عَلَى الزَّيْزُورِ  
مُسَوْتِ الشَّيْبَابِ يَصْعَبْ عَلَى الْقَمَرِي

فَاتُوا عَلَى بَابِكَ عَمَلُوا حَسْرَه (٧٨)  
فَاتُوا عَلَى بَابِكَ مَوْلِينَ  
بَيْتْ عَلَى رِيقِ السَّجَرِ مَقْمُورْ  
بَيْتْ عَلَى رِيقِ السَّجَرِ يَمْزِي (يَكِي)

عديد الطفل:

يَا أَمِي خُبْرِي وَأَطْلَعِي الْبَسُومْ  
يَا أَمِي خُبْرِي وَأَطْلَعِي الْبَسُومْ  
يَا أَمِي خُبْرِي وَأَطْلَعِي الْبَسُومْ  
يَا أَمِي خُبْرِي وَأَطْلَعِي الْبَسُومْ

إِيَّاكَ تَجِبِي الْعِافِيَه وَأَقْرَبْ  
إِيَّاكَ تَجِبِي الْعِافِيَه وَأَقْرَبْ  
إِيَّاكَ تَجِبِي الْعِافِيَه وَأَقْرَبْ  
إِيَّاكَ تَجِبِي الْعِافِيَه وَأَقْرَبْ

عديد القتل:

دَمَ الْقَتْلِ بِدَمِ غَطْرَه بِحَلَه  
دَمَ الْقَتْلِ بِدَمِ غَطْرَه بِحَسْرَامْ

لِقَمْرِي بُو الْعَرُوسَه وَالْعَرِيْسَ وَلَا  
لَعِينْ يَا عَيْنِي نَقْدَه الْغِيْرَانْ

دَمَ الْقَيْسِ بِلِ عُدُوهِ بِحِلَّاهِ (٧٩)  
- مَا لَكُمْ يَادَي الصَّبَا مِنْ الَهْمِ وَمِنْ مِثْلِهِمْ  
أَنَا رُوْحَتِ لَهُ وَنَقِيتُ رَقِيَّتَهُ مَا يَلَهُ  
أَنَا طَالَمَهُ وَنَقِيتُ عَجَاجَهُ فُورِقُ

لَعَيْنَ يَا عِيُوِي تَذُقُ نَدَى الْعِدَايَةِ  
اللَّيْ مَا أَخُوَهَا لَلَّيْ مَا أَبُوَهَا كَلَّمُ مِثْرُوجِيْنَ  
وَنَقِيتُ عَجَاجَهُ مَا يَلَهُ (٨٠)  
رُوْحَتُ لَفُورُهُ إِزِيكَ وَنَقِيتُ رَاحَ لَلْمُزِيْقُ

- ١ -

- يَا هَمْرِي بَنِي بَنِي لَمَنْ قَالُوا لِي مَاتَ  
دَبِيتُ عَلَى قَلْبِي سَمْعَ نَبَاتِ

وَأَتَهَذُّ مِنْ حَيْلِي سَبْعَ هَدَاتِ

- تَعَتَّ عَلَيْهِ لَمَّا حَازُوهُ (٨٢) يَا عَالِي تَعَتَّ عَلَيْهِ  
لَمَّا حَازُوهُ يَا عَالِي تَعَتَّ جَبَلُ عَالِي  
- اثْنَيْنِ رَوَاهُ وَاثْنَيْنِ رَوَاهُ النَّخْلُ  
- اثْنَيْنِ رَوَاهُ وَاثْنَيْنِ رَوَاهُ الْهُمُ  
- لَمَنْ وَقَعَتْ وَقُلْتُ يَا سَيِّدُ

تَعَتَّ عَلَيْهِ هَمَّا الْكَتَارُ وَأَنَا كُنْتُ وَخُدَيْهِ  
هَمَّا الْكَتَارُ وَأَنَا كُنْتُ وَخُدَايِ  
وَاثْنَيْنِ يَقُولُوا خُدُوهُ عَلَى غَفْلَةٍ  
وَاثْنَيْنِ يَقُولُوا خُدُوهُ وَهُوَ غَفْلَانُ  
يَا مَالِ الشُّفَا عَامِلٍ وَأَجِدُ طَيْبَ

- وَادَّ الْعَرَامُ شَرُّوَا عَلَيْكَ قَهْوَةَ

- لَمَّا وَقَعْتُ مَا أَحَدُ سَمَى عَلَيْكَ  
لَمَّا وَقَعْتُ يَا سَيِّدُ  
- دَمَ الْقَيْسِ بِإِكْفُوهَا عَلَيْهِ مَا جُورِ  
دَمَ الْقَيْسِ بِإِكْفُوهَا عَلَيْهِ بِرَامُ

جَرِيدُ النَّخْلِ طَاطَا وَيَسْمَى عَلَيْكَ  
اللَّهُ الشُّفَا عَامِلٌ مِنْ جَدْعِ طَيْبِ  
إِنْ طَلَعَ النَّهَارُ بِأَكْلِهِ الزُّنْدُ  
إِنْ طَلَعَ النَّهَارُ تَاكَلَهُ الْفِرَّانُ

مَحْصَبُ عَلَيْكَ يَا عَجَبَانُ

- ٤ -

عبد القبر:

- صَعْبَانُ عَلَيَا إِيْشَ قَدْ مَا صَعْبَانُ  
رُقَادُ الْعَبْرَسَةِ وَمَطْرَحُكَ خَلِيَانُ

مَا يَخْلَاشُ وَأَصِلَ وَيَسْرُهُ السَّكَاثُ

- قُدَامُهَا رُوِيَهُ وَاللَّهُ الْعَبْرَسَةَ قُدَامُهَا رُوِيَهُ  
قُدَامُهَا مَيَّهِ وَاللَّهُ الْعَبْرَسَةَ قُدَامُهَا مَيَّهِ

نَزَلْتُ عَلَيْهَا جِدْعَانُ مَفْصُومُهُ  
نَزَلْتُ عَلَيْهَا جِدْعَانُ مَسْمُومُهُ

جِدْعَانُ مَلِيحَهُ تَمَلَّ لِلْعَيْنِ وَشَوِيَهُ

- بِأَلِّهِ إِعْمِلُوا قَسِيْرَ الْمَلِيحِ مَلِيحُ  
شُبَّاهُ بِحُورِي وَخَشِي مِنْهُ الرِّيْحُ

لَا مَا أَرِيْدُشَ عَدَمَكَ يَعْزِي بِكُنْ صَحِيحُ

- ١ -

مَا يَنْجِي بِكَشِّ الطُّرْبِ وَعَلَوِ الطُّرْبِ  
مَا يَنْجِي بِكَشِّ الطُّرْبِ وَعَلَوِ بَنِيَانِهِ

- ٧ -

دَاخِلًا بِلِيُونِهِ تَحْتَ دَاخِلِ الْمُسَبِّحِ  
دَاخِلًا بِلِيُونِهِ تَحْتَ حِسَابَانِهِ

فَقَدَّمَ الْعَبْدُوسَةَ بَدَأَتْ يَشِيرُوا تَرَابَ  
فَقَدَّمَ الْعَبْدُوسَةَ بَدَأَتْ يَشِيرُوا الطَّيْنَ  
وَسَطَ الْعَبْدُوسَةَ لَا يَبْرُؤُ لَا عِلْوَهُ  
وَسَطَ الْعَبْدُوسَةَ لَا يَبْرُؤُ لَا جَدِيدَهُ

- ٤ -

يَبْنُوا بِسَاتِرِ (٨٧) لِدَفْلَةِ الْمُسَبِّحِ  
يَبْنُوا بِسَاتِرِ لِدَفْلَةِ الْعِلَوَيْنِ  
وَلَا طَغَتْ وَاسِعَ تَنْسَمَ حَسْبُ الْعِلْوَةِ  
وَلَا طَغَتْ وَاسِعَ تَنْسَمَ حَسْبُ الزَّيْنَةِ

عبد الفيل:

مَا لَكَ تَكْبُ الْمَاءُ عَلَى يَدِي  
مَا لَكَ تَكْبُ الْمَاءُ عَلَى وَشِي

- ١ -

إِيَّاكَ لِقَبْرَتَا حَبِيبَتَيْهِ عِدْرِي  
إِيَّاكَ لِقَبْرَتَا حَبِيبَتَيْهِ خَلْفِي

يَا غَايِلَ الْجَدْعِ مَا تَرِضُ الْعَالِي (٨٨)  
يَا غَايِلَ الْجَدْعِ مَا تَرِضُ الْمَسَاوِينِ  
عَ الْمَغْفَلَةِ رَمَوْا مَلَابِحَهُمْ  
عَ الْمَغْفَلَةِ رَمَوْا مَسَاوِينَهُمْ  
سَاعِيَةُ الدَّيْمَةِ غَطَّلُوهُ عَشْرَهُ  
سَاعِيَةُ الدَّيْمَةِ غَطَّلُوهُ اثْنَيْنِ

- ٢ -

لِحَيْنِ نُرْدَعِ بَعْدَ حَبِيبَتَا نَالِي  
لِحَيْنِ نُرْدَعِ بَعْدَ حَبِيبَتَا نَالِي  
مَغْفَلَانِ عَلَيْهِ قِلَّةٌ وَلَدَ مَحْمُومِ  
مَغْفَلَانِ عَلَيْهِ قِلَّةٌ وَلَدَ لَيْلِي  
وَرَمَوْهُ وَرَاكِي بِأَجْلُوهُ يَأْقُمُ رَمْلَهُ  
وَرَمَوْهُ وَرَاكِي بِأَجْلُوهُ الْعِلَوَيْنِ

عبد الكفن:

جَاءُوا الْجَدِيدَ مَا تَقْصُومُ يَا نَائِمِ  
جَاءُوا الْجَدِيدَ مَا تَقْصُومُ يَا نَائِمِ

- ١ -

قَطَعُوا الْجَدِيدَ مِنْ غُورِ بَكَ دَائِمِ  
قَطَعُوا الْجَدِيدَ مِنْ غُورِ بَكَ لَزِمَانِ

عبد اللبغ:

فَرَصْنِي يَا أَمِي عَقْرَبَ الْحَاوِي

- ٣ -

بَيْتَ الْبَلْبَلِ كُلُّهُ أَعْمَاوِي

فَرَصْنِي يَا أَمِي عَقْرَبَ الْجَلَّةِ

- ٤ -

بَيْتَ الْبَلْبَلِ كُلُّهُ لَتَقْلَسِي

عبد المحروق:

يا امي حُشِيْهِ بِلِي النَّارِ كَلَّتْ نَبِيْهِ  
يا امي حُشِيْهِ بِلِي النَّارِ كَلَّتْ رَأْسِيْ  
وَعَجَّاجَهَا طَلَعَ عَلَيَّ غَدِيْهِ  
وَعَجَّاجَهَا طَلَعَ سَقَانِيْ كَأْسِيْ

- ٢ -

فداء معزوجه حديثا:

جُوزَ الصَّبِيْبُ بِهِ عَ الْغِبْرَانِ يَحْسُومُ  
جُوزَ الصَّبِيْبُ بِهِ عَ الْغِبْرَانِ نَائِمُ  
وَالْحَيَّ عِنْدَهُ أَبَدِيْ مِنَ الْمَيِّتِ  
وَالْحَيَّ عِنْدَهُ أَبَدِيْ مِنَ النَّائِمِ

- ٣ -

المرواة:

- ١ -

المت أم علي

السن: ٦٢ سنة

الأولاد: ٣ ولد و ٢ بنت

البلد: قرية بني زيد الأكراد مركز الفتح أبلوب سابقا.

- ٢ -

المت أم محمد

السن: ٥٨ سنة

عدد الأولاد: ٦

قرية بني زيد الأكراد مركز الفتح

- ٣ -

المت أم حسين

السن ٤٨ سنة

الأولاد: ٣

قرية بني زيد الأكراد مركز الفتح.

- ٤ -

المت عزيزة

السن ٧٢ سنة

الأولاد ٥ أولاد، ٣ بنات

قرية بني زيد الأكراد مركز الفتح.

- ٥ -

المت أم مصطفى

السن ٥٧ سنة

عدد الأولاد ٤

قرية بني زيد الأكراد مركز الفتح.

## هوامش :

- ١ - تَهْمَلُنَا : تتركنا .
- ٢ - يَهْرُنَا : يسبب لنا الهوان .
- ٣ - دَلِيلُنَا : (نَزَلْنَا) ، أَنْزَلْنَا .
- ٤ - يورِينَا : يكشف لنا عن أنبائه ، يظهر لنا وجهه القبيح .
- ٥ - الضَّيْنُ : الضيم والألم والغلب والحسرة .
- ٦ - لَحْدٌ : كفنٌ .
- ٧ - أَشْرَطُ : أمر على .
- ٨ - اللَّيْمَانُ : (مفردهما ريمس) وهو صغير النعم .
- ٩ - جِهْدُهُ : محبه بشدة وكاد أن يوقعه .
- ١٠ - شَوْنُهُ : وعاء من الحطب يوضع به للخبز .
- ١١ - كَبِيرُ الْخِيَالِ : غطى المكان ١١ - الشونة : مخزن خاص بالتبن أو القلال .
- ١٢ - خَطَرْتُ عَلَيْنَا : تذكرنا .
- ١٣ - يَتَشَقَّشُ : يللم أو يجمع .
- ١٤ - شَبِعَتْ : أرسلت .
- ١٥ - كَادَهُ : (غاطله) ، أغاطه .
- ١٦ - عَجَرَهُ مِنَ الْجَبَلِ : كناية عن ضخامة الجسم ولتقدير أو المقام .
- ١٧ - دَوَّرَتْ : بهلت .
- ١٨ - سَوَّقَنِي : اشترى لى .
- ١٩ - عَسِينِي : (حسنى) = اجعلنى أشعر أو أحسن به .
- ٢٠ - خَبِيسٌ : مسأوى الماء فيه منخفض ، والمقصود سهل الفوص فيه والحصول على ماتريد ٢٠ - النَّوْتِي : الفلاك الذى يسير المركب .
- ٢١ - بِالْمَائِي : بالتقصد والتعمد .
- ٢٢ - الرَّحْلَةُ : لفظ فصيح يبر عن خليط من التراب والقش بالماء .
- ٢٣ - بَصَارُهُ : حلٌ أو طريقة أو معرفة أو خبرة .
- ٢٤ - رُبْتُ غُشَّاشَهُ : كونت غشاشه .
- ٢٥ - مَنِينٌ : قليل أو نادرا .
- ٢٦ - مَا أَدْرَأَشِي : لا أعلم .
- ٢٧ - شُرَابُ زَيْرِكَ : الشرب من ماء زيرك ، الزير .
- ٢٨ - الْمَذَرَّةُ : مكان عقد جلسات الصلح وإقامة الأفراح والجنائز وغيرها .
- ٢٩ - وَدَرَهُ : ذهبوا به .
- ٣٠ - أَنَادَيْمُ : أنادى .
- ٣١ - خَذَيْتُ بِهِ : أخذت .
- ٣٢ - الْمَصْرِزُ : المحفوظ بعيداً عن المتناول .
- ٣٣ - الْمَجَازُ : حجرة المنيوف .
- ٣٤ - شَكَّلْتُ بَابَهُ : أغلقته .
- ٣٥ - غَلَقَهُ : قفل من الخشب يسمى فى الصعيد غَلَقَهُ .
- ٣٦ - يَرِينَا : شقينا .
- ٣٧ - طَفَلْنِي عَلَيْهِ : ملقا لى عليه أو برده أو أطفأ ناره .

- ٣٨ - يا مَخَادِيرُ : مخادير عدم الوعي
- ٣٩ - يَصْرُوا : يميلوا.
- ٤٠ - الصَّهْرَ : قماشة يوضع فيها الشيء المراد حفظه وربطها.
- ٤١ - دَعَيْتَ : إلهيت.
- ٤٢ - مَقْرِيَسَ : مطلق.
- ٤٣ - عَمَلِي : جملتي.
- ٤٤ - بَرْنَجِي : ثمار شجرة البرنج التي تنمو طويلا.
- ٤٥ - الطَّوْبِيَسِي : المقصود بها كلمة توبس الانجليزية ومعناها البعثيش.
- ٤٦ - مَدِينَسَ : بعيداً عن مثاؤل الطبيب والمقصود به أنه غير محدد العَرْض والمكان.
- ٤٧ - لَامُونًا : شجرة لاهون.
- ٤٨ - خَلْفِي : خلف لي.
- ٤٩ - أُنْصَرُ : أراقب أو أنظر إلى.
- ٥٠ - شَبَاتِه : المقصود بها الشعر الشائب .. والمقصود بها الشيب وظهور علامات الكِبَر وتضاعف العمر.
- ٥١ - كَبَيْتَه : دلقته.
- ٥٢ - بِأَجَادِي : المقصود به ملك الموت.
- ٥٣ - إِنْزَلْتُ : سبعت أو نزلت
- ٥٤ - بَانَتْ : ظهرت.
- ٥٥ - المَلَقَّة : منطقة من الأرض الزراعية بالقرية تسمى الملقه.
- ٥٦ - مَا تَجْطِطُوشَ : لا تصغر خذك للناس «قرآن كريم».
- ٥٧ - طَرِيقُ رُبْعٍ : أحد الطرق الموجودة في أطراف القرية.
- ٥٨ - طَرِيقُ لَثْنَيْنِ : أحد الطرق الموجودة في أطراف القرية.
- ٥٩ - جَعَلْتُ : إعتققت.
- ٦٠ - كَبَشْتِ بِالْكَيْشَةِ : أخذت مليء كفى.
- ٦١ - الدَّيْرَه : الدهاز.
- ٦٢ - الْبَلَّاسُ : إزاء من الفخار.
- الجزء : إزاء من الفخار
- ٦٤ - لَجَاوِدَ : أهل الجود والكرم.
- ٦٥ - مَخِيرَةٌ : مندفعة.
- ٦٦ - مَا شَكَلْتُ بِأَبِي : لم تخلقه.
- ٦٧ - غَلَقَهُ : قفل من الخشب يسمى غلقه
- ٦٨ - قَرَّتْ عِلَاوِيهَا : تعالت لكي تراه وهو قادم من بعد من كثرة الزحام حوله.
- ٦٩ - هَلَبْتُ مَا : ما إن
- ٧٠ - يَرَامُ : إزاء من الفخار يطبخ فيه.
- ٧١ - النَّصْفِيرُ : إصفرار الجسم.
- ٧٢ - الْمَعْلَقُ : حبل من ليف الدخيل توضع عليه الملابس.
- ٧٣ - لَتَنِي : لسوف أظل.
- ٧٤ - النَّابِي : العناب أو النسيب.
- ٧٥ - مَزْعَرُهَا : مزخرفها، مزخرفها.
- ٧٦ - اللَّشَرُ : طرف جريدة الدخيل.
- ٧٧ - مَصْعَبُ : في الحسيان، وهي بقصد الرقيا من العسد.
- ٧٨ - حَبْرَه : منحدر.



- ٧٩- بحلايه : تصغير حلة وهو إزاء .  
 ٨٠- عجاجه : نسيه الى عجاجه بنت الملك حمضل العقيلي التي إنفقت مع أبو زيد الهلالي على قتل أبيها على أن تكوي الحكم مكانه .  
 ٨١- عليه : المقصود بها مكان مرتفع بعيداً عن العيون .  
 ٨٢- حازوك : تمكثوا ملك .  
 ٨٣- إكتروا عليه : صنعوا عليه .  
 ٨٤- ماچور : إزاء من الفخار يجمع فيه الدقيق بالماء .  
 ٨٥- الجبانه : الجبانه .  
 ٨٦- روبه : وحله .  
 ٨٧- بسائر : حواجز .  
 ٨٨- الحاني : الذي يحلى على الميت أثناء القيام بالنُصَل .





# حاضر ومستقبل الحرف التقليدية في مصر

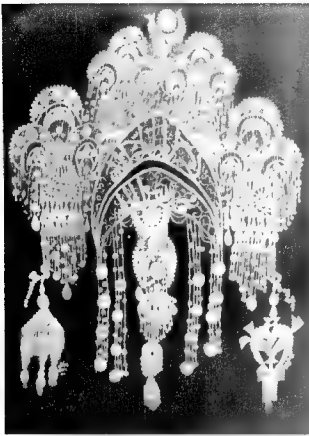
عرض: د. سامية دياب

عقد المجلس الأعلى للثقافة في الفترة من ١١:١٣ ديسمبر ١٩٩٦، ندوة علمية تحت عنوان «حاضر ومستقبل الحرف التقليدية في مصر»؛ وذلك لمناقشة حال الحرف الآن، وأوضاع العاملين بها، والمعوقات التي تواجه هذه الحرف، ومحاولة إيجاد حلول للمشكلات التي تواجهها. استغرقت أعمال الندوة ثلاثة أيام، قدم خلالها ستة عشر بحثاً، كما استضاف المجلس الأعلى للثقافة بعض العاملين في الحرف الفنية التقليدية، وبعض الفنانين الشعبيين في مجال الفناء والعزف على الآلات الشعبية، وذلك للاستماع إلى شهاداتهم حول المصاعب التي تواجههم في مهنتهم وتأثر على حياتهم وأسباب ابتعادهم عن هذه المهنة. وقد قدم المجلس شهادات مشاركة لجميع الفنانين والحرفيين الذين شاركوا في هذه الندوة سواء بالانضمام أو العزف، أو الذين قدموا نماذج للعمل الحرفي من خلال أعمال الورشة التي كانت مترافقة مع أيام الندوة.

هذا وقد أقيم معرض بقاعات المجلس لأعمال الفنانين والحرفيين عرضت فيه بعض الأعمال الفنية لمصوري تلقائين، وأعمال حرفيي مركز وكالة الغوري، ومركز الفن والحياة... كما قُدم عرض للأزياء الشعبية، وكذلك للملابس المستوحاة من هذه الأزياء الشعبية.

إليها من واقع البحث الميداني، نذكر منها: ارتفاع أسعار الخامات، ارتفاع أجور العاملين في الحرفة، اعتماد الحرفة على السياحة، هروب عدد من العاملين بالمهنة لمهن أخرى، إلخ. كما قدم ثبناً بأسماء بعض أسطوانات المتوفين، والمتقاعدين، وقدم بالصورة بعض أسطوانات الصنعة الذين مازالوا يمارسون عملهم.

وقد قدم الباحث إبراهيم حلمي نتائج دراسته الميدانية عن حرفة الخيامية، والتي قام فيها بتسويق ورصد هذه الحرفة منذ عام ١٩٨٤، في بحث بعنوان «الخيامية - حاضر الحرفة». وقد ركز في البحث على هذا الحاضر، الذي توصل فيه إلى أن حرفة الخيامية وصناعتها في انحسار متواتر. وقد ذكر أسباب هذا الانحسار والتي توصل



قطعة حتى من معروضات الحرف التقليدية ضمن فعاليات  
ندوة مستقبل الحرف التقليدية في مصر

## مستقبل الحرف التقليدية في مصر



أ. د. أسعد تدمر مقرر الندوة، وأ. د. جابر عصفور أمين المجلس الأعلى للثقافة،  
وأ. فاروق خورشيد مقرر لجنة الفنون الشعبية

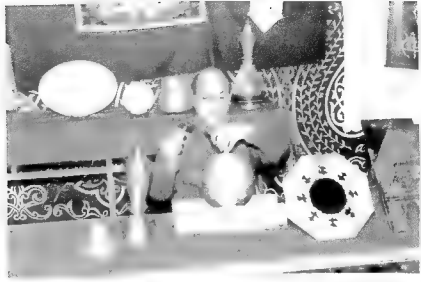


أ. عز الدين نجيب، ود. نبيل درويش، وأ. صفوت كمال، ود. ماري تيريز عبد  
المسيح، وأ. أور سلاشبرنج في إحدى جلسات لدوة الحرف التقليدية

قطعة فخارية من منتجات  
المراكز الفنية - وزارة الثقافة

أحد الحرفيين من مركز الخزف بالمسطاط التابع للإدارة العامة للمراكز الفنية





مجموعة من الفنانين

الشعبيين :

طارق اللحاسي

والنجار البلدي

وخياط الاقيامية

أثناء العمل ضمن

لجانهايات : دولة

مستقبل الحرف التقليدية

في

مصر



# الحلى وأدوات الزينة عند نساء جنوب مصر



مشط من الفضة مزينة بقطع من الحلى  
صورة رقم ( ٢ )

أحجية على شكل دلايات



صورة رقم ( ٨ )



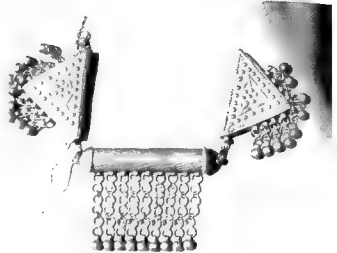
كردان هلالى من سوهاج  
صورة رقم ( ٧ )

أسورة شنتللو من حلى عروسة الزار



صورة رقم ( ١٢ )

صورة رقم ( ٩ )  
حجاب شبح باط من اللضة



صورة رقم ( ٥ )  
حلق شكل مفرطه



حجاب رأس وهجاب دلالة على شكل هلال مع صليب



صورة رقم ( ٣ )  
أحجية رأس طراز شفتشي



صورة رقم ( ١ )  
مجموعة مكاحل من العظم



صورة رقم ( ١٠ )  
غويشة دبابية من العظم



صورة رقم ( ١١ )  
صورة لبعض الأقران من العظم.

صورة رقم ( ١٢ )  
خلخال من الفضة







# جماليات

## الفخار الشعبي المصري

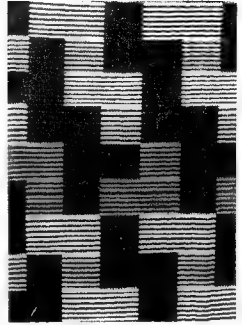
أشكال فخارية صاغها الفخاري الشعبي بمثابة لعب للأطفال، فيها البساطة والتميز والاختصار والتجريد وكلها عناصر يحتويها العمل الفني المتكامل. المرجع لهذه الصور منها محمود النبهى الشال، رسالة دكتوراه: «لعب الأطفال الفخارية والخزفية»، كل التربية الفنية



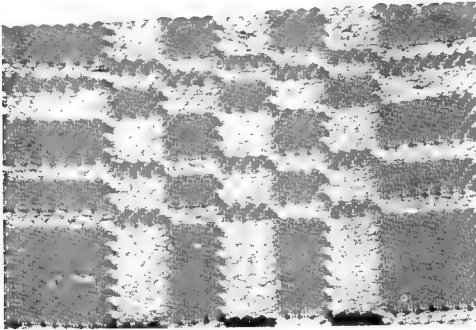


# الكليم

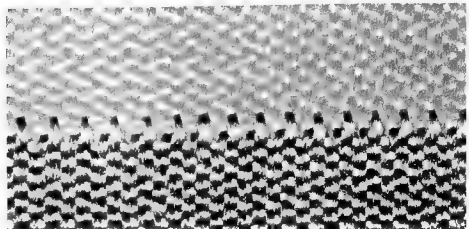
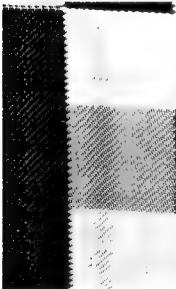
## وتصميمات مبتكرة



من مقتنيات جمعية الأسر المنتجة، شوك  
المقاولين العرب، مدينة نصر



من أعمال الدارس طارق أحمد خليل ويظهر فيها الأسلوب المستحدث للحصول على  
النسجة الكليم المختلفة عن طريق الألوان والخامات والتراكيب النسيجية.



وتقديم برامج إرشاد للتدريس لصفار المتدربين، والإعداد للمعارض، ونشر التقارير والمقالات الإعلامية عن الحرف الفنية المتوارثة. وتولى الجمعية اهتماماً كبيراً لدراسة أخطار تأثير تدخل الآلة والتقنية الحديثة على إنتاج الحرف التقليدية. هذا ولم يوضح المقال الجهة التي تتبعها هذه الجمعية الدراية.

قدم أ. صفوت كمال بحثه تحت عنوان «جماليات الحرف الفنية التقليدية والشعبية»، ويرى أن «الحرف الفنية التقليدية والشعبية، تشكل طابعاً خاصاً في مجالات الإبداع الفني والذخافي للمجتمع، من حيث إنها تعبر عن المهارة الفنية للإنسان في إعطاء مصطلبات الحياة سمات جمالية متميزة، وتجمع هذه السمات بين الموروث المادي للحضاري، والمأثور الفني التشكيلي في وحدة تكاملية تعبر عن الفكر والوجدان».

تعرض في البحث لما هو فني تقليدي، وشعبي، والعلاقة المتبادلة بينهما، ثم عدد بعض الصناعات التقليدية مثل الحصر، والأواني الحجرية، واللصبيات المرسمة،، وأشغال العقادة والخيامية، والحلى والدياب المرسمة. ويقترح ضرورة تدعيم الدولة للحرف الفنية التقليدية والشعبية، كذلك رعاية المؤسسات الأهلية لهذه الحرف الفنية، حيث يرى أن الاهتمام بهذه الحرف التقليدية والشعبية «مسئولية قومية قبل أن تكون مسئولية فنية أو طوعية».

أما بحث الدكتور عبد الفتاح الشال عن «الدور الذي تلعبه الحرف التقليدية في حضارتنا، فقد عرصاً تاريخاً عن الحرف ووجودها في الحضارات التي مرت بمصر من فرعونية، وقبطية وإسلامية. كما عرض للدور المهم الذي كانت تلعبه هذه الفنون في الماضي. ويرى أن الحرف في الوقت الحاضر «في حالة من التدهور»، ويقترح تشكيل لجنة متخصصة لوضع خطة للتهوض بهذا التراث، كذلك يقترح على مراكز الأبحاث العلمية للقيام بتجارب على الخامات البديلة وتقديم نتائج هذه الأبحاث للفنانين الشعبيين.

كما تناول د. عبدالقادر مختار موضوع «الفنون التقليدية - الحاضر والمستقبل، حيث قدم تعريفاً للفنون التقليدية أو الحرف التقليدية، بأنها الفنون الجماعية أو الشعبية التي تنبى جزءاً من احتياجات الجماهير في وطن ما فيما يتعلق باللبس والسكن، وأنواع الأثاث، والمفروشات، وأدوات الاستعمال اليومي في الأكل والشرب، وأدوات الزينة.. الخ، وهي تنشأ وتكتسب طابعها الخاص في فترة زمنية طويلة، ثم تستقر، ويصبح لها أصول وتقاليد حرفية وفنية يمكن دراستها، وتطعيمها للصبية.

أما البحث الثاني: فقد قدمه الأستاذ الدكتور أحمد كمال صفوت الألفي بعنوان «حاضر ومستقبل الحرف التقليدية في مصر». قدم فيه نظرة عامة عن نشأة الحرف جاء فيها «إن الحرف تنشأ لتلبية متطلبات الناس في المجتمع، وتندثر مع تطور المجتمع، أو تراجع طلب أفرادها، ويرى أن للحرف تراجعت أمام الثورة الصناعية، وإنتاج الوفرة. ثم عدد الحرف التي مازالت تقوم الانحسار مثل حرفة السجاد اليدوي، والتكليم والحصر، والخمار، والخشب، وصناعة الزجاج المعشق، والأواني المعدنية المشغولة والمطروقة. كما عرض في البحث لواقع حال عمل الحرفيين في الورش الصغيرة، وبذاتية أولئك المستخدمة. ويرى أن مستقبل تطور هذه الحرف يكمن في «التكثيف السياحي الذي يدفع بهذه الحرف للمو»، وجور الدولة في تنشيط هذه الحرف».

كما قدمت د. ثناء عز الدين بحثها عن «الخيمة - فن الخيامية في مصر»، عرض البحث الفن الخيامية أو النسيج المصناب باعتبارها أحد الفنون الشعبية المصرية المهمة، وكذلك عرضت استخدامات الخيمة، وأساليب تنفيذه عن طريق التصميمات التقليدية الأصلية، وكذلك أماكن العاملين في هذه الحرفة. كما تعرض البحث للتقاليد الحديثة والتغيرات التي دخلت على الحرفة التقليدية، وتحولها إلى مجال آخر هو الطباعة عن طريق الشاشة الحريرية «سلك سكرين»، مع ذكر لميوس هذه الطريقة. وقد قدمت في البحث نماذج مصورة لخزاف فن الخيامية الأصلية.

كما قدم شوقي عبدالحميم بحثاً تحت عنوان «حول ندوة الحرف التقليدية»، وقد أطلق على هذه للحرف التي هي موضوع الندوة: «الصناعات والحرف المندثرة أو التي طواها النسيان»، وعدد أنواع الحرف، كما أدخل العديد من الموضوعات الفنية تحت هذا الاسم، فمن العمارة الشعبية، والأثاث المستخدم والخيامية، وأغطية حجرات النوم من مفارش وسجاجيد، والسجاد اليدوي (بالحرانية)، «إلى» رقص الفولكلور والعالم، والندابات والسير والملاحم... واكتسور المرأة الخ... كما طالب البحث بضرورة عمل «تصميمات نوعية» ولا أخطئ الموضوع، ويصعب الوصول إلى نتائج في كيفية الحفاظ على هذه الحرف المندثرة التي تغطي معظم «متطلبات الجمعية الشعبية لأي شعب أو كيان»، ويدعو الدولة للاستفادة من هذه الحرف المندثرة لتقديم وجبة للماتج.

أما بحث الدكتور صفوت على نور الدين بعنوان «الجمعية الدولية لإحياء الحرف الفنية المتوارثة»، فقد كان مكرساً للتعريف بجمعية (إيسالنا). وقد عرضت فيه إلى أنها «جمعية تغطي بالمصح الميداني، وتوثيق مراحل العمل،

ويرى أن واجب الدولة رعاية هذه الحرف ومساندة الحرفيين، وإقامة المعارض والمسابقات الفنية بينهم، ورصد جوائز مالية وأدبية لهم، ومراقبة الجودة ومنع النش...

وبالنسبة لوزارة الثقافة يدعو لأن تقوم الوزارة متحفاً قومياً للفنون التقليدية بمختلف أنواعها.. ويتضمن البحث مقترحات للهيوس بمراكز الحرف التقليدية الحالية، ومقترحات بإنشاء مراكز تدريب على الحرف في كافة المحافظات، كما يترح إعادة الحياة والأزدهار إلى القرى والمدن التي اشتهرت بإنتاج نوعيات معينة من هذه الفنون والحرف مثل: مدن سوهاج، أخميم، الأقصر، أسوان، كرداسة محافظة الشرقية، مطروح، الواحات، شبه جزيرة سيناء.

كما قدم عز الدين نهيب بحثاً بعنوان «الحرف التقليدية في مصر - نظرة للنواحي وروية للنهوض»، قدم فيه لمحة تاريخية عن أهمية الحرف التقليدية في مصر، فهي جزء من التاريخ الاجتماعي للشعب المصري، فيها تبرز الوطنية الشعبية بالوظيفة الدينية بالمعاني والتقاليد والقيم المتوارثة، ومن خلالها يمكن الاستدلال على هوية هذا الشعب، وعلى حمة الإبداع وثقافته الجمالية، وقد تعرض للوضع الحالي للحرف التقليدية ويرى أن أغلب هذه الحرف في تدهور.. والبعض شارف على الانقراض..

كما يتساءل عن أهمية إحياء هذه الحرف اليوم، ويرد بأن ذلك ضروري لأنها تدخل في نسج التكوين الوجداني والذكري للشعب المصري بكل طبقاته. ويقدم عدة اقتراحات منها بصفة عاجلة تدعيم مراكز الحرفيين الموجودة فعلاً، وتشجيع إقامة الورش الخاصة والمشروعات الأهلية الصغيرة، أما الاقتراح المفصل بالنسبة للبحث فهو إقامة مدينة الحرفيين في القاهرة قريباً من منابع هذه الحرف، وعرض للعناصر مشروح هذه المدينة.

وقدم الأستاذ فرج العنترى ورقته «حول تنمية حرف البنية من خلال دور الفنون الشعبية» تناول فيها عرض وتحليل الدراسة، والتوصيات التي قدمت من شعبة الفنون بالمجالس القومية المتخصصة للمجلس القومي للثقافة في عام ١٩٨٨/٨٧، حيث أشارت للدراسة إلى أن الواقع الراهنة لأوضاع ومستوى إنتاجنا من الحرف اليدوية يحرمها من التمتع بعصر الاعتبار الثقافي، ويحبسها في حدود تصور تجاري قاصر..

كما عرض التوصيات العامة ونورد بعضها: عمل مسح جغرافي لمختلف الأقاليم والبيئات المتميزة في فنون الحرف والصناعات في أنحاء الجمهورية؛ لحصر ورصد التوزيعات.. والعمل على إلزام كافة الأنظمة لهذه الحرف والصناعات

بمفهوم ونظام موحد من الفلسفة والأهداف والتوجه. العمل على تنمية وتنشيط مختلف الحرف اليدوية لتحل مكانها اللائق في المجتمع المعاصر وثقافته.. دعوة وتوصية كافة المؤسسات للتخطيطية والثقافية والإعلامية إلى الإسهام التخطيطي في تحقيق الهدف القومي المنشود من تنمية الحرف والصناعات اليدوية الشعبية. كما عرض للتوصيات الخاصة لكل من وزارة الثقافة، والمؤسسات الاقتصادية، والمؤسسات السياحية وإدراجها في هذا المشروع القومي.

أما محمد جمعة محمد علي فقد قدم بحثاً بعنوان «التراث الحرفي مستوية قومية» قدم فيه تعريفاً للحرف التقليدية على أنها إبداع متوارث منذ أقدم العصور في كل المجتمعات حسب البيئة والطبيعة.. وركز على ما وصلت إليه الحرف التقليدية في مصر من انتمحلال تدريجي، ونداء النهوض في السديتات وتخصيص وكالة الغفرى للنهوض بالحرف التقليدية المصرية. كما عرض البحث للمعوقات التي تواجه الحرف الآن منها عدم اهتمام السياسات الرسمية بالحرف باعتبارها كياناً اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً، استعما الخانات للصناعية في بعض الحرف، عدم توافر الرعاية الفنية والتوجيه لهذه الحرف، عدم وجود مناهج بحثية للمختصين في مجالات الحرف، افتقاد الحرفيين في هذا العصر لشيوخ الصلصة وتفكك الروابط الاجتماعية بينهم، مع هجرة للمالة الماهرة للصناعة.. إلخ. النظرة المستقبلية، إعادة نظام شيوخ الصلصة، وإذكاء روح المنافسة بين الحرفيين، تشجيع حرف الخط العربي.. إعداد مناهج تعليم بالمدارس الصناعية.. إلخ.

كما قدم د. محمد عمران بحثه تحت عنوان «آلات وأدوات الموسيقى الشعبية»، بدأ بلفت الانتباه إلى الأسس الفارقة بين «ما يندرج تحت مسمى شعبي بالمفهوم الأكاديمي، وبين ما يندرج تحت مسمى تقليدي، وتقال، وعفوي» إلخ المفهوم العام السائد، كما عرض لفكرة التخيير التي لحقت بآلات الموسيقى الشعبية وأركان هذا التخيير، ورصد آثار التخيير التي لحقت بوضعية بعض الآلات الموسيقية الشعبية وأدواتها.

أما بحث د. نيل درويش عن «الحرف التقليدية مصدر أساسي من مصادر الدخل القومي» فيرصد العلاقة بين الإنسان والحرفة منذ قديم الزمن. كما يتعرض للمشاكل التي تواجه الحرف اليدوية الشعبية المصرية، وظروف التخيير الاقتصادي، والصداقي والثقافي والاجتماعي المعاصر. كما يرى ضرورة الحفاظ على هذه الحرف. «خاصة وأننا مقلبون على عصر الإقبال السياحي، وإلغاء الحواجز

الاقتصادية بولندا وبين العالم، الذي بدأت برادره بما يسمى باتفاقية لجات.

ويقترح في البدء تخصيص مساحة كبيرة في الصحراء «طريق مصر - الغيزة» لإنشاء مدينة الحرفيين.

كما قدم د. هاني جابر بحثاً بعنوان «الثقافة التقليدية ودورها كدافع للإنتاج»، يتناول مشكلة الحرف التقليدية بين الماضي والحاضر.

يناقش في البحث موضوع الثقافة التقليدية، والثقافة المعاصرة، وكيفية الجمع بين الاثنين لاستخراج شكل جديد هو «الاتجاه نحو إنتاج حرفي تقليدي معاصر، طبقاً لخطة تنموية، مما يحقق للحرف وظائفها الاجتماعية.. ويدعو لثقافة حرفية جديدة «قادرة على المناورة الإنتاجية، والقدرة على التنافس، قادرة على تحقيق تبادل الخبرات والأفكار والتصورات والاقتباس من رؤى أبعد جغرافياً».

أما د. ماري تيريل عبدالمسيح فقد تناولت موضوع «الخروج عن الفن المشروع»، ركزت فيه على أهمية دور اللون السماء، والتقليدية، على الساحة الفنية، فحدد أن هناك فنانين في مجال التصوير ينتمون للطبقات الشعبية، ولم يتلقوا دراسات في فن التصوير أو اللحن، وبهذا خرجت أعمالهم عن المقاييس «الطليانية».. ثم عرضت نماذج لفنانين «تلقائيين» ولأعمالهم. وتذكر في نهاية الورقة أن أهمية هذا الفن الخارج عن المشروع في محاولته الوعي بالأنما في للحزب الطبقي والثقافي الآتي، مما يفضي إلى التعرف على الأنما في أبعادها التاريخية جملة.

هذا وتلتقي مع هذه الأفكار الورقة المقدمة من السيدة أوسلا شيرنج، حيث تورد تجربتها مع الفنانين التلقائيين في مجال التصوير (الرسم)، واستثمار هذا الفن في عمل معارض لهم في أوروبا، ومساعدتهم على إقامة معارض لهم في مصر أيضاً، وبيع أعمالهم. ومن هؤلاء الفنانين رمضان أبو سويلم، حسن الشرق، وصالح حصونة.. إلخ.

كان هذا عرضاً موجزاً للأبحاث التي قدمت في الندوة. وسوف نستعرض أهم ما جاء في شهادات شيوخ الصنعة عن المشاكل التي تواجههم وتواجه حرفهم، وما يملكون في أن يحقق حتى تزدهر هذه الحرف مرة أخرى، ويمكن إجمال هذه المشاكل فيما ذكره هؤلاء الفنانين الحرفيين:

١- الشيخ محمد طه أسطى فن الخيامية، تعلم الصنعة عن والده، ثم التحق بمركز تدريب وكالة الغوري عام ١٩٦٢. يرى أن الصنعة تجد الآن منافسة من الطباعة. وأن أهم المشاكل التي تواجه الحرفيين هي الأجور الضعيفة التي لا

تساعد على المعيشة وضرورات الحياة، مما يجعل الكثيرين منهم يقومون بأعمال إضافية سواء في مجال عملهم، أو في مجالات أخرى.

وبالنسبة لازدهار الحرفة مرة أخرى، يرى أن من الضروري لإخلاق إنتاج هذه الحرف في حياتنا من جديد بأشكال جديدة، وفتح مراكز تدريب للصنعة على هذه المهن، وبالنسبة للخيامية فإن هناك عاملاً أساسياً يساعد على انتمائها وهو توافر الأقمشة المصرية الجيدة (أي الخامات الأساسية)، التي لا تحتاج لاستيرادها من الخارج، وأن إمكانية تعلم صنعة جدد أمر سهل فهو شخصياً قد درب عاملاً من المتدربين في ٦٠ يوم فقط.

٢- محمود ناجي تخصص في النقش على النحاس، تعلم في ورشة والده شيخ هذه الصنعة «محمد ناجي»، كما تدرب في مركز بين القصيرين ثم وكالة الغوري من ١٩٦٠/١٩٦٧. ترك الوكالة لتضيق إمكانياتها المادية، ولعدم قدرته على التفرغ بين مهام عمله في ورشة والده وبد وقاته وبين عمل الوكالة. يعمل حالياً مستقلاً بورشته ومعه لأخوته، وقد أنتج لإنتاجاً راقياً في هذا المجال (النقش على النحاس) وتلقى أعماله في أوروبا، وأمريكا، والبلاد العربية. يرى أن هذه الصنعة تواجه ضيق الإمكانيات المادية داخل مراكز الحرف التابعة للدولة مع أن هذه المراكز متوافرة لها إمكانيات بشرية هائلة لا تقل كفاءة عما يقدمه هو نفسه من أعمال مكلفة تتميز بالدقة والأصالة. ويعني أن ترضى الدولة هذه المراكز ومنها مركز وكالة الغوري الذي بدأ منه وكذلك تشجيع الحرف الفنية للتقليدية، ورعاية ومساعدة كل من يحاول الاجتهاد في المحافظة على هذه الحرف. وهو شخصياً سوف يعمل على تصوير كل إنتاجه من اليوم، وطباعته في كتالوجات، حفاظاً على هذا التراث، وتسهيلاً على الجمهور السحب لهذه الحرف في التعرف على هذه الصنعة الفنية.

٣- سعيد محمد على ماري فن التطعيم بالصدف، تعلم أصول الصنعة في بلدته «شبين» على يد المدرب الأسطى «علي الفخار» الذي وجد به موهبة في هذا المجال، وساعده على العمل بمركز وكالة الغوري منذ ١٦ عاماً تقريباً، كما مارس المهنة في ورش خان الخليلي، وهو الآن مدرب بقسم التطعيم بالصدف في الوكالة.

يرى أن بالوكالة كوزاً مدفونة، هي الحرفيون المصريون، الذين يشرفون مصر في المهرجانات ولا يجدون الدعم المادي أو المعنوي في بلدكم، حيث يعملون بأجور «ضعيفة»، فمالوا منذ عملهم بالوكالة يعملون بمكافأة شاملة ويأمل أن تنظر الدولة إلى أبناء هذه الحرفة وترعاهم.

٢- الشروع في تنفيذ قرار لجنة الفنون الشعبية بتأسيس نقابة مهنية للفنون الشعبية، تضم جميع العاملين والمبدعين والدارسين لهذه الفنون، وتتم أساساً بحماية حقوقهم الأدبية والمادية.

٣- حصر كل الدراسات والأبحاث في المكتبة العربية والأجنبية عن الحرف في مصر منذ العصر الفرعوني، مع تلخيص الدراسات، والتوصية بإعادة طبعها وترجمة ما هو موجود منها بلغات أجنبية.

٤- مطالبة لجنة الفنون الشعبية بالإسراع في دراسة إنشاء متحف ومدينة الفنون والحرف الشعبية، بحيث تصنع للجنة في اعتبارها ما دار في هذه الندوة من مناقشات، وما قدم من أبحاث.

٥- التوصية بأن تحدد لجنة جوائز الدولة التشجيعية في الفنون الشعبية، نسبة متوازنة مع الفروع الأخرى للمبدعين الحرفيين في مجال الفنون والحرف الشعبية.

٦- في كل سنة تخصص حرفة من الحرف الشعبية المصرية لتكون حرفة العام..

٧- تكوين لجنة مشتركة بين المجلس الأعلى للثقافة واللجنة المعنية في وزارة التربية والتعليم لدراسة مناهج التعليم المتعلقة بالحرف في المدارس، واتخاذ التوصيات الخاصة بتطوير المناهج وزيادة ساعات الدرس والتوظيف العملي للمنتج، وزيادة المكافأة، وإقامة المسابقات.

٨- توصي اللجنة الفنون الشعبية بالمجلس بدراسة كيفية دعم المراكز المعنية، والهياكل والفنون والحرف الشعبية بوزارة الثقافة للنهوض برسالتها في مجال دعم الفنانين بها والتسويق بينها لتثنية أجيال جديدة..

٩- توصية لجنة الفنون للشعبية بأن تدرس مع اتحاد الإذاعة والتليفزيون، تخصيص مساحات إعلامية مناسبة لإذلال الفنون والحرف للشعبية ضمن برامجها الدائمة المنتظمة بهدف نشر التوعية بنتائج هذه الحرف والفنون ونشر تذوق جمالياتها.

وبذلك جمعت التوصيات الصادرة عن الندوة بين الحلول التي تقدم بها الباحثون وبين أمنيات الحرفيين والفنانين الشعبيين في محاولة تقديم حلول لمشاكل الحرف والصناعات الفنية للشعبية، نرجو أن يحقق البض منها قريباً، وبالباقى على الدراى. كما قدمت لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة -شهادات مشاركة- لكل الفنانين والحرفيين الذين شاركوا في أعمال الندوة بالمعارض، والفناء، والحرف، والوريش، وعندهم ٤٩ فناناً وحرفياً.

٤- أحمد سيد أحمد يعمل في الحرف العربى، خريج المدارس الثانوية للصناعية ١٩٨٥، يتحدث فيقول: لنا عملات بالسوق، وعملت بوكالة الفورى، لكن وجدت فرقاً بين إنتاج الوكالة والإنتاج الآخر، حيث إن إنتاج الوكالة يعادل للصحة الفنية الأصلية، وعامل الوقت مهم بالنسبة لمثل هذا الإنتاج، وهذا لا يوفر لإنتاج السوق، فهم يعملون من أجل لقادة فقط ويعملون لتنتشر هذه الحرفة، وأن نقام مدرسة لتعليم الصبية فى مراكز الحرف التقليدية ومنها مركز وكالة الفورى..

٥- سعيد حامد ويعمل فى مجال الخزف، والمعلم محروس أحمد عبدالمجيد، بمركز الفخار بالضباط التابع لوكالة الفورى قالوا بوجود مشاكل فى مهنتهما لكن ان يمرضاهما (لعدم الإحراج مع المسؤولين الذين دعوهم للمشاركة).

٦- كامل شديد (لاعب عصا) تحطيط، وخطاب عمر خطاب (عازف سلامة)، قالوا: إن مشكلة الفنانين الشعبيين هي أنهم ليس لهم معاشات عندما يكونون في السن الراجية الراحه فكمال بلغ من العمر ٦٤ عاماً، وخطاب عمر خطاب (٨٠ عاماً) وليس لهما مصدر دخل بعد طول العمل المصنى في رحلة العمر الطويلة.

٦- الشيخ رمضان أبو سويلم، وحسن الشرقى فنانان في مجال التصوير، ومن مجموعة السودة أورسلا شيرنج وقد طالب حسن الشرقى بمتحف للفن الشعبى، ومدينة للفنون تضم الرسامين، والحرفيين، وتكون متحفاً لتراثنا، كما طالب بالاعتراف بالفنان المصور الشعبى، من قبل الدولة، ولقائنا أعماله. هذا وقد قدم الشيخ رمضان أبو سويلم عدة توصيات للجنة الفنون للشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة منها: ضرورة منح الفنانين المتقدمين في السن معاشات بصفة استثنائية، حيث تكفى النقابات بمتهم عضوية فقط، إعفاء الفنانين الشعبيين من الضرائب، عقد مؤتمرات ثقافية في مصر ودعوة دول العالم لها وإقامة معارض للفنانين بأنواعهم، إشراك الفنانين للمعتمدين في كافة المجالات والحرفيين في جوائز الدولة التقديرية أسوة بالفنون الأخرى..

وقد صدر عن لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة عدة توصيات جاء فيها:

١- إنشاء سجل مصنف للحرفيين والفنانين الشعبيين التقليديين في مصر في الحقبة الأخيرة لتولاه لجنة الفنون الشعبية بالمجلس.

# السنوات الشعبية وثقافة الطفل

## عرض : مديحة أبوزيد

ورعاية المعوقين والتوسع فى التعليم الجامعى والاهتمام  
برياض الأطفال .

وقد شهدت مصر فى السنوات الأخيرة اهتماماً كبيراً  
بالطفولة على يد السيدة سوزان مبارك والتي قادت العمل  
بأسلوب متميز فى المجلس القومى للطفولة والأمومة من  
خلال اهتمامها بالمكتبات الخاصة بالأطفال ومشروع  
القراءة للجميع، وبذل الجهود المستمرة فى العمل على  
وضع قانون موحد شمل رعاية الطفل والأم للعامة .

وقد ألقت الدكتورة سهير كامل كلمة فى الندوة أكدت  
فيها أن الأسرة والمؤسسة التعليمية هما دعامة الثقافة  
والدربية بالنسبة إلى الطفل، وفى عصر تفجر المعرفة  
والطور الهائل فى وسائل الاتصال أصبحت مؤسسة  
الإعلام شريكة أساسية فى عملية التنشئة الاجتماعية  
وتشكيل الوعي الثقافى للطفل جذباً إلى جنب مع الأسرة  
والمدرسة؛ لهذا يمكن القول إن الهدف من هذا اللقاء هو  
إيجاد صيغة مدروسة للتنسيق بين جميع المؤسسات  
السنية بتنشئة الطفل وتعليمه وتشكيل وعيه الثقافى بحيث

عقدت مؤخراً ندوة حول التراث الشعبى وثقافة الطفل  
وكانت ضمن فعاليات المؤتمر العلمى الأول - ثقافة للطفل  
بين التعليم والتعلم . وذلك فى مقر جامعة الدول العربية  
تحت رعاية السيدة سوزان مبارك والدكتور حمين كامل  
بهاء الدين وزير التعليم .

وقد نظمت للمؤتمر كلية رياض الأطفال بالندقى  
وعميدتها الدكتورة سهير كامل مقرر عام المؤتمر  
والدكتورة ابتهاج طلبة وكيل الكلية وأمين عام المؤتمر .

وشرف المؤتمر بخبة رائعة من الأساتذة والباحثين  
فى ثقافة المجالات، كما شارك السفير أحمد قدرى الأمين  
العام المساعد لجامعة الدول العربية للشئون الثقافية  
والاجتماعية والأستاذ عادل عفيفى نائب وزير التعليم  
الذى لقى كلمة فى الافتتاح قال فيها...

هذا المؤتمر صيحة من أجل أن يعيش الطفل المصرى  
والعربى حياة آمنة؛ فالسيد الرئيس محمد حسنى مبارك  
يؤمن بأن للتعليم استثمار وليس خدمات، كما دعى  
سيادته إلى مشروع قومى لتعميم التعليم وتطوير المناهج

تقوم كل مؤسسة بدورها على أسس علمية وفي إطار منظور واضح للصورة المرجوة للثقافة للطفل ثقافة تمتد جذورها في عمق التراث والحضارة وترتفع قائمتها لتواكب التطور التكنولوجي.

وتناول الدكتور جمال عبود تنمية القيم الجمالية لدى الأطفال وقال...

لا بد أن ندرك أهمية الرسم بالنسبة إلى الطفل باعتباره دعامة يمكن للطفل من خلالها أن يكتشف عادات إبداعية كالدفقة والإتقان والملاحظة الحية؛ أي أن يعيش الطفل بوجدانه مع كل الأحداث من حوله. ومدرس التربية الفنية لديهم وسيلة مهمة في بناء عادات كل المتعلمين الذين يمررون تحت رعايتهم بدء من المدرسة الابتدائية أو الحضانة وقبل ذلك مسؤولية الأسرة عن تربية الطفل جمالياً، وأرائي أطلب شيئاً مهماً.. وخاصة في القرى والنجوع التي انتشر فيها التلفزيون - حيث يؤكد على التربية قبل المدرسة.. فهناك جهود مطلوبة لكي يدرك الطفل القيمة الجمالية في شكل لعبة ولا نحرره من الشارع.

كيف يعبر عن ذاته وهو محروم وهذه مسؤولية الأم والمدرس، لا بد من وجود المدرس الواعي الذي يمتص المواهب والقدرات عند الأطفال. وبالنسبة إلى الإعلام فحن في حاجة إلى ساعات طويلة من عملنا الأفاضل. ولا أطلب بالفناء برامج موجودة ولكن أطلب بالمزيد من البرامج لتربية الطفل من خلال برامج مختلفة أتمنى للطفل المصري أن يطمح الحرية وأن يمتد إحساسه.

وتحدث أيضاً الدكتور أحمد محيي عن التربية بوصفها منظومة لتنمية المواهب وقال...

التربية عملية مستمرة وفلاسفتها يؤكدون على أن الإنسان يتمو ككل ويؤكدون على أن هناك اعتماداً متبادلاً بين مكونات هذا الإنسان من النواحي العقلية والجسمية والنفسية كلها متكاملة، أيضاً هناك ارتباط بين التفكير الإبداعي والتفكير العلمي وهناك صحوة للاهتمام بالتعليم لأنه أحد مكونات الأمن القومي.

نحن في عصر الغلبة فيه للفكر الرأسمالي. فلا بد من اكتشاف الهوية ثم إعداد المعلمين وتدريبهم. وهذا يدعونا لإثراء برنامج إعداد المعلم، كما أن اللداع المدرسي لا بد أن تسوده الحرية.

وحول المتغيرات العالمية وخصائص الثقافة الشعبية قدم الدكتور عبد الباسط عبد المعطي كلمة قال فيها.. مقابل المتغيرات العالمية وخصائص الثقافة الشعبية يجب علينا مسؤولية توظيفها أو القيام بما يشبه التطيعة المعرفية. هذه الثقافة لا تظفر من مفاهيم. مع ملاحظة أن الرموز لم تمد مساحة للطفل.. بمعنى عندما نتكلم عن ثقافة الطفل.. هل هناك فصل عما يسمى ثقافة طفل وثقافة البشر الآخرين أم أن الأطفال أنفسهم هم الذين يتلججون هذه الثقافة ويصراعهم وإحباطاتهم؟

فكلمة ثقافة الطفل نقال بشكل عام ويواكبها طفل القرية.. طفل الطبقة المتوسطة.. الأطفال الذين يطمون السهون المختلفة في البرش أم طفل الطبقة العليا.

وأعتقد أن القرن ٢١ يعتبر معوقاً لحركة الطفل في النمو والتطور.

ثم قدم المستشار على فهمي بالمركز القومي للبحوث كلمة قال فيها...

إننا بوصفنا باحثين نسلم بأن الواقع موجود ولا بد من محاولة معرفته تمهيداً لمحاولة التغيير لكن الصعوبة في القرارات لأن هناك عوامل كثيرة تتدخل فيها. فعندما أحدثت عن المأثور الشعبي ونشأ الطفل في مصر سواء طفل الحضر أو الريف نجد أن جميع الأطفال يشأرون منذ نعومة أظفارهم على الحكاية في السعد فكل جدة أو أم أو أخت كبرى لديها ذخيرة من الحكى الشعبي قبل النوم، وهي متعة مشتركة بين الأم والطفل المتلقى. هذا الحكى الشعبي قد لا نوافق عليه وقد نستعين به ونحبه معوقاً. ولا يمكن بقرار سياسى التخلص منه، وربما يكون قد قلت درجته بوجود جهاز التلفزيون.

والشئ الثانى... أن أطفالنا يربون وفقاً لمعايير معينة للآب والأم أو لأحدهما. هذه المعايير يكون من بينها التأثير بالأجناس الشعبية والتي تستند إلى الأمثال الشعبية كأنها حكمة الحياة مقطرة، هذه الأمثال العامة توجه جزئياً بعض أطر تنشئة الطفل في الأسرة.



أ. صفوت كمال، وندوة أخرى حول الموروث في أدب الأطفال. ولدينا تصور حول بعض الدراسات عن الموسيقى الشعبية ودور الفن التشكيلي في التعبير عن نفسية الطفل. كما أننا طبعنا بعض الكتب عن الحكايات الشعبية والأغاني الشعبية.

وما زالت هناك جهود تبذل داخل المركز القومي للثقافة الطفل من أجل تنقية التراث الشعبي من الشوائب والعمل على نشره.

وقد تمت أيضاً الدكتوراة رضا عصفور مدير إدارة الفنون الشعبية بإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي بوزارة الثقافة - إسكندرية، كلمة حول الرقص الشعبي قالت فيها ...

للفولكلور فن مرتبط بالبيئة والثقافة وترجمة الأفكار والمعتقدات من خلال حركات مختلطة ومعبدة طبعاً لتلعب معية وزي معين. وتعاون بين الموسيقى والحركة والغناء والإيقاع. ويعتبر الرقص الشعبي عنصراً من عناصر الفولكلور. فخطواته موضوعية وموسيقاه معروفة وتكرارها الأجيال. وعن طريقه يتم الإفصاح عن آماسين ومعتقدات الشعوب والتعريب بينها في مختلف المناسبات. والرقص الشعبي هو أقدم أنواع الرقص إذ إنه ولد بمولد الإنسان حيث عبر عن أفراحه وأحزانه وهو محبوب لجميع أفراد الشعب على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم؛ فعروض الرقص الشعبي تثير فينا الاندماج والاستمتاع عندما نشاهد حركاتها التعبيرية المتمشية مع الموسيقى مما يجعلنا نندمجها جمالياً. فهو يحكي من خلال صور حركية متتابعة لأداء حركي وتشكيل معبر فردي أو جماعي على أنغام للموسيقى والغناء والإيقاع. معبراً عن سمات الشعوب المختلفة وملامح العادات والتقاليد المتلوة، ويبين التواصل مع الماضي الذي يجب أن نحافظ عليه ونفقد منه. والرقص الشعبي لكل شعب يمتاز بلونين هما الرقص الشعبي الأصيل للنابع من البيئة ويؤدي بالأسلوب التقليدي. والرقص الشعبي المسرحي وهو عمل مصمم معين معروف الاسم، ويكتسب هذا الرقص وجوده من العلاقة بين عمل المصمم وبين جمهور المسرح إلا أنه يجب تجنب ما يصل به التطوير إلى حد التشويه أو ما يؤدي إلى طمس المعالم الأسلوبية للرقص حتى يكون الرقص بصورته المسرحية صادقاً في تصويره وعرضه

فالتربية الأخلاقية تستند إلى أمور كثيرة من بينها هذا الجلس من المأثور الشعبي فهو يتدخل ولو في إطار خفي. وعندما يكبر الطفل ويشب عن الطرق يتعرض لمؤثرات كثيرة من المأثور الشعبي. فالطفل يتواجد في المولد ويسمع السور الشعبية والسراويل إذن المسألة أنه لا منجاة لأطفالنا من التأثير ببعض التأثيرات، وهذه الأجناس من المأثور الشعبي محملة في الغالب بقيم سلبية تؤثر على تنشئة الأطفال ولا يمكن للتخلص منها في المنظور القريب.

السؤال المطروح الآن...

ماذا يمكن أن نعمل لمواجهة هذه الإشكالية؟ هل نواجهها بطرق تطبيقية؟

أشير هنا إلى أن المراكز البحثية في مصر لم تَمُ بِأداء عملها كما نأمل وذلك منذ الخمسينيات حتى الآن رغم وجود مؤسسات بحثية ومؤتمرات. وأناؤى بما هو قابل للتطبيق ألا وهو أن توجد هيئة قومية بحثية مسئولة تستند إلى سلطة كبرى لتكون مجلساً ملحقاً بمجلس الوزراء أو مجلساً يجمع التراث جميعاً علمياً لم يقوم بتصنيفه تصنيفاً علمياً سليماً لم يقوم بعملية الانتقاء.

وحول فلسفة ثقافة الطفل ودور المركز القومي للثقافة الطفل قدم الدكتور علاء حمروش كلمة قال فيها...

نقوم بحصر أهم الفنون الشعبية التي تهتم بالثقافة الاجتماعية للطفل وذلك في المركز القومي للثقافة الطفل يعاوننا الأساذ صفوت كمال رائد الأدب الشعبي والأساذ عبد الحميد حواس كمستشارين للمجلس.

كما نقوم بحصر الأغاني والحكايات الشعبية وأيضاً حصر الفنون التشكيلية. كما نقوم بعمل قائمة ببيوجرافية ونضع برامج للفنون الشعبية في المدارس. ونقوم أيضاً بعمل شريط كاسيت عن الأغاني المميزة للأطفال. فيلم تسجيلي عن الولادي الجديد، مسابقات للأطفال ولدينا موافقة مبدئية من محافظ الإسماعيلية عن مهرجان ثقافة الطفل. أيضاً عقدنا ندوات مهمة حول الموسيقى الشعبية، الحكاية الشعبية في سينما الأطفال. شارك فيها أ. فاروق خورشيد وعقدنا ندوة حول التراث الشعبي وتنمية للحس الجمالي شارك فيها د. أحمد مرسى، د. شاكر عبد الحميد

للرقص الشعبي الأصول والذي يعتبر سجلاً خاصاً للتراث الشعبي للقرى...

فمثلاً الرقص الشعبي للفرق الأصلية في بورسعيد يميز عن مظاهر البيئة الساحلية ذات التاريخ المجيد، وهو يختلف عن رقصات المحافظات الأخرى؛ فهو لون من ألوان الفنون الشعبية يتميز الأداء للحركي فيه بالسرعة والقوة والمهارة في حركات الساقين والذراعين مع استخدام الأغاني الشعبية التي تؤدي على آلة السسمية وكذا النقر بالأصابع والأكواب والمظلات.

لذا تعتبر الفرق الأصلية مصدراً أساسياً وسجلاً مهماً يمكن الرجوع إليه في عمليات التدريب، كما أن الرقصات الشعبية للفرق القومية للفنون الشعبية لمديرية الثقافة ببورسعيد تتميز بالمعايشة الحقيقية للحياة اليومية للمهن المختلفة (الصيد، البومطوى، عمال الرباط، الترجمان، حياة البحارة المختلفة في الموانئ) وكأنها لوحات حقيقية تنقل للمشاهد على المسرح خاصة أن الرقص يستخدم الأثرات الطبيعية التي يستخدمها في البيئة الواقعية مثل أدوات الصيد المختلفة ويقوم بالتحديد وتمثيل الشبك ويؤدي طرق الصيد المختلفة وتكسيع الحلوى الشعبية بأداء حركي متوافق.

أما البادات فيظهرن المرونة بوضوح في أدائهن للتموجات الحركية. وهن يتخذن أنواعاً من السمك في رقصاتهن؛ لذا فإن الرقصات الكثيرة التي تعرضها الفرقة القومية تعتبر وسيلة ناجحة في عرض التراث الشعبي القديم ببورسعيد.

وحول ضرورة حماية الرقص الشعبي من الاندثار قدم الباحث على الباري كلمة قال فيها... الرقص الشعبي تتبدله الأجيال وتختلف به؛ لذا يجب تسجيل الرقصات بكل وسائل التسجيل حتى لا تندر. ثم إننا في زمن نحتاج فيه إلى المردة إلى التراث المكون لاستدعاء اللائى الثانية وإزاحة الصدا من حولها فلا مستقبل لمن لا ماضى له كما أن الآثار الفرعونية القديمة وما تحتويه من رسوم تدل على أن الرياضة عند قدماء المصريين تهتم بالأسلح العالي للجمال الجسماني فقد كانوا يظنون إلى من يبرز فيها نظرة الكمال في اتزان الجسم وتناسق الحركات وقوة

الأبدان ومن الحركات الرياضية التي احتلت مكانة عظيمة؛ رمى للرمح والقوس والسهم. وكذلك الحركات الاستعراضية.

ومن الرقصات التي ظهرت في رسوم معابد بنى حمن الرقصات التي تعبر عن الطبيعة كالرياح، فمثلاً كانت إحدى الرقصات تحنى ظهرها إلى الخلف حتى تصل بيديها إلى الأرض ثم تميل عليها راقصة أخرى وتأتي ثالثة فتمد ذراعها فوق الأخريات إشارة إلى أن الرقصات يمثلن بحركاتهن هذه فعل الرياح بالحشائش، كما ظهرت الرقصات التي تعبر عن المناسبات المختلفة مثل الحصاد والأفراح والحروب.

فلا تزال توجد كنوز من دهر التراث يمكن تجسيدها في تابلوهات فنية حركية رائعة؛ ولذلك لابد من تسجيل رقصات الفنون الشعبية في بقية المدن الساحلية والصحراوية نقادياً لاندثارها.

وأخيراً من ضرورة الاهتمام بعمل دراسات عن البنيات المختلفة التي تستوحى فرق الفنون الشعبية من خلالها أعمالها الفنية.

وحول أهمية التراث الشعبي في حياة الطفل قدم الدكتور محمد السكران كلمة قال فيها...

هل نحن بحاجة إلى التراث الشعبي في ضوء هذه المتغيرات وكيف يمكن أن نفيد من هذا التراث.

ومن وجهة نظري أعتقد أن التراث الشعبي يعد ثابتاً من الثوابت والنقاش يدور حول إضافة أو تطوير هذا التراث لأن له أهمية في تشكيل وعي الأمة ويؤثر في عملية الانتماء وهذه الأهمية تدفعنا بالضرورة إلى كيفية الحفاظ على هذا التراث.

وأضاف الدكتور كمال الدين حسين حول أصالة للتراث المصري فقال...

هل الثقافة الشعبية تعبر معوقاً لمركبة التغيرات العالمية؟ في تصوري أن هذه التغيرات الثقافية الشعبية المصرية أثبتت أن جذورها تمتد منذ سبعة آلاف سنة. جاءت ديانات كثيرة ورغم ذلك لم تؤثر في جوهر هذه الثقافة فقد وجدت أن بعض العناصر الثقافية تكيف من

ذاتها لتتوكل مع الجديد وأريد أن أؤكد أن المقس الشعبي والمفهوم الشعبي ثابت.

وما أريد أن أقوله...

لا بد أن تصنف الأمثال وتعرف المصادر التي تحمل أمالنا وأحلامنا. ثم إن التراث الشعبي لم يغفل دور الأم. فقد وضعت اللمبة في مجموعة من المواقف كلها تميز دور الأم.

وبالنسبة إلى رياض الأطفال فقد قمت بتجربة في مجال رياض الأطفال في التراث الشعبي؛ حيث جمعت خمسمائة بنت من القاهرة، مائة من بنها وغيرها ثم طلبت من كل منهن أن تجمع خمس حكايات شعبية متداولة في المنطقة التي تعيش فيها. وبعد فترة وصل عندي ستمائة حكاية. بدأت أصنفها وأعددت منها كتابين، أحدهما.. حكايات الحيوان لطفل ما قبل المدرسة، وهي حكايات هادئة وتعلم الأبناء في حكاية الغراب اللوحى يطم الطفل منها الجمع والطرح، وهذه مادة حساب.

وفي ورقة البحث التي قدمتها الباحثة فريدة البكري وهي بعنوان... التعليم والإعلام وتشكيل الوعي الثقافي للطفل.. أوضحت فيها أن للأسرة دوراً مهماً في عملية تشكيل الوعي الثقافي لدى الطفل. وأيضاً للمؤسسات الأخرى دور مهم. ثم أشارت إلى دور وسائل الإعلام في تعريف الوعي وكيفية تشكيل هذا الوعي وأهمية وسائل الإعلام في عصرنا الحاضر وتأثيرها على الطفل إيجابياً وسلبياً، كما أشارت في بحثها إلى أن للتلفزيون يخبر من أهم الوسائل الاتصالية التي يتعرض لها الطفل بوجه عام. ثم تناولت ظاهرة الاتصال والتي يشهدها العالم حالياً بعد حدوث الثورة التكنولوجية في مجال الاتصالات وتأثير تلك الظاهرة على البلاد النامية.. ومنها مصر.. وعلى شبابها وأطفالها.

وهل يمكن التخفيف من الآثار السلبية لتلك الظاهرة مع اقتراح للحلول؟

وفي ختام الندوة قدمت الدكتورة عرافة عبدالرحمن مداخلة حول التراث الشعبي وقالت.. من خلال قضية التراث الشعبي يمكن أن أثير عدة قضايا... قضية التراث الشعبي جزء من التحديات التي تواجه النخبة المهمة بقضايا الوطن. وأرى أن ما أنجز في هذا المجال ليس قليلاً

ولكن هناك نوعاً من غياب التنسيق وتبعثر الجهود وهذا ليس في مجال التراث الشعبي فقط وإنما ينسحب على أشياء كثيرة فنحن عابرة في أماكن مختلفة ولكننا مفككون؛ ففي مصر ثلاث مجموعات مسئولة عن التراث الشعبي وهي...

الجماعة العلمية المهمة بقضايا المعرفة العلمية، ثم المجموعة للثانية والمثلة في المؤسسات العلمية والتعليمية، ثم المجموعة الثالثة وهي مجموعة التعليم غير النظامي، جماعة الإعلام،.

فالجماعة العلمية قامت في حدود الظروف المتاحة لها بتقديم التراث الشعبي بالصورة التي تدعم فهم الأجيال الجديدة للحاضر. والمؤسسات التعليمية مهمة جداً. والتراث الشعبي يعتمد ضمن مداخل التعليم بأشكال إبداعية مشوقة ووسائل الإعلام من خلال ما قدمه المركز القومي للثقافة الطفل، وهي مؤسسات تعمل في صمت وهذا مرفوض تماماً.

وقد أسفرت الندوة عن عدة توصيات مهمة هي:

- ضرورة التنسيق بين الجهات المعنية بشؤون الطفل مما يؤدي إلى النهوض بالطفل ومواجهة تحديات القرن الواحد والعشرين.

- ضرورة الاهتمام بالطفل الموهوب ورعايته ابتداء من مرحلة الروضة.

- تشكيل لجنة من المتخصصين لوضع برامج لتنمية الإبداع.

- زيادة الاهتمام بتدريب معلمي الروضة لاكتشاف مواهب الطفل ورعايته.

- تضافر الجهود لبحث السمات المثلى لعروسة مصرية لتزود دورها في مواجهة الترانس المستوردة.

- الاهتمام بتحويل وتدريب العناصر التراثية التي تربط بطفل ما قبل المدرسة كالحكاية الشعبية والأغنية الشعبية.

- مكافحة الأمية عن طريق تبني مشروع قومي إجباري لسمو الأمية وريضة بحملة قومية واتخاذ كافة الإجراءات اللازمة التي تحقق الاحتياجات كافة.

# الحكيم

## وتصميماته المبتكرة

عرض: محمد عامر

إنه في يوم السبت الموافق ١١/٢٣/١٩٩٦م الساعة الواحدة ظهراً اجتمعت في مبنى كلية الفنون التطبيقية لجنة المناقشة والحكم - المعتمدة من السيد الدكتور نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا والبحوث بتاريخ ٣٠/١٠/١٩٩٦م - لمناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الدارس طارق أحمد إبراهيم خليل المعيد بقسم التربية الفنية - كلية التربية النوعية بطنطا وعنوان الرسالة: «استحداث أسلوب تطبيقي للحمات غير الممتدة لتحقيق تصميمات مبتكرة للكليم المعاصر بوحداث هندسية».

وبعد المناقشة والحكم.

وافقت اللجنة على منح الدارس درجة الماجستير في الفنون التطبيقية - تخصص (غزل ونسيج وتريكو) ..

وهنا نسير مع الدارس لنرى كيف نشأت وتطورت صناعة النسيج، خلال العصور المختلفة التي مرت بها مصر، ثم نقدم إمامة سريعة بتاريخ العلاقات النسيجية وأسلوب التنفيذ.

وقد كانت صناعة النسيج من أهم الصناعات لدى قدماء المصريين، وقد أدى إلى الاهتمام بها توفر الكتان وهو خامه رئيسية لصناعة المنسوجات.

وكان فن النسيج من عمل النساء فقد كانت تقوم به الجوارى ونساء الفلاحين.

ولما ارتفع شأن هذه الصناعة دفع ذلك الأمراء وكبار الموظفين إلى رعايتها والاهتمام بها وتنظيمها وإنشاء مصانع

صناعة النسيج من أقدم الصناعات التي عرفها الإنسان، وذلك لأنها كانت تلبي حاجة الإنسان إلى وجود ملابس يقي به جسده من تقلبات الطقس. وقد بدأت هذه الصناعة في الأكراخ في عصور ما قبل التاريخ وفي المنازل لسد حاجة الأسرة.

ويرقى الإنسان تطورت هذه الصناعة من صناعة فردية ينتفع بها الفرد وأسرته لتصبح صناعة جماعية منظمة تحت رعاية الدولة وإشرافها، حتى أنها أصبحت تشكل دخلاً اقتصادياً بالنسبة إلى الصناع والدولة.

وكان يفرض على أصحاب المصانع إجراءات وغرامات وذلك في حالة عدم اتفاق المنتج مع المواصفات المطلوبة من البداية.

وجاء بحجر رشيد أن الكهنة قد أعربوا عن شكرهم للملك بطليموس الخامس، وغمروه بمظاهر التشريف؛ لأنه أنقذ كمية البورسوس المفروضة عليهم إلى الثلاثين وأغفاهم من ثمن البورسوس الذي عجزوا عن تقديمه ومن الغرامات المفروضة عليهم لأنهم قدموا نوعاً لا يتفق والمطلوب منهم، وكذلك أعفى بطليموس الثامن الكهنة من المبالغ المستحقة عليهم لعدم تقديمهم كمية المنسوجات المفروضة عليهم وحظر الاستيلاء على أدوات الذين ينسجون البورسوس.

ويبدو أن صناعة المنسوجات الصوفية في عصر البطلمية سارت على المنوال نفسه الذي سارت عليه المنسوجات الكنعانية، إلا أنها لم تكن عليها القيود نفسها التي كانت مفروضة على صناعة المنسوجات الكنعانية، خصوصاً من حيث الكمية؛ إذ يصعب حصر كميات الصوف التي تنتجها الأغنام وبالتالي الكميات التي يمكن تصنيعها منها.

وقد كان للحكومة مصانع خاصة للمنسوجات الصوفية بالإسكندرية، وكذلك كانت هناك مصانع للأفراد، وكان البعض يقوم بهذه الصناعة داخل المنازل؛ فقد ذكر د. إبراهيم نصحي أن «أبولونيوس» وزير مالية بطليموس الثاني «كان يملك مصنعاً للصوف في منف وآخر في فيلادلفيا كان ينتج مقداراً كبيراً من المنسوجات الصوفية القيمة مثل أغشية الأسرة والأبسطة، وأنه كان ينتج حاجة مستخدميه في الضيعة وكذلك حاجة السوق. كما نشير وثائق «زيتون» التي تتعلق بمنتجات الأصواف إلى نشاط أبولونيوس وزيتون في صناعة الأصواف».

جاء في قائمة وجدت بين وثائق زيتون - ما يأتي:

عدد النساء المشغلات في مصر في صناعة الصوف، حسب إحصاء العام الخامس واللاثين: ٣٢٠ في موبخس، ٣١٤ في أوكسوزونخوس، ١٥٠ في تبيرتيس والمجموع ٧٨٤. ولعل هذا العدد دليل على انتشار هذه الصناعة في عصر البطلمية. وكان لاهتمام البطلمية بصناعة المنسوجات وتوفر الخامات والنفذين في هذه الصناعة أثر كبير في أن تجعل منها مورداً للاقتصاد القومي، حيث كانت الدولة تصدره للدول المجاورة.

في قصورهم تضم الكثير من الصانع، وكانوا يفتخرون بما ينتجونه لفئة صناعتهم وجودتها.

وكذلك انتشرت هذه الصناعة بين الكهنة وكان لكل معبد مصنع خاص به ينتج الأقمشة اللازمة للطقوس الدينية داخل المعبد، ومن أشهر المعابد التي تولت هذه الصناعة والإشراف عليها - معبد الكرنك.

وقد اشتهرت هذه المعابد بصناعة أرق أنواع الكتان (البورسوس) بركمة (بورسوس) تعني ملكي وهي مرادفة للكلمة الهيروغليفية (نيسوت Nissut) وكانت تدر على المعابد أرباحاً وفيرة، وكان الفراغة يستخدمون جزءاً ويحتفظ الكهنة بالباقي.

وكانت تلك المصانع تباع للشعب منتجاتها وبخاصة للرفيقي بعد أن تسد حاجة سادتها.

وذاعت شهرة هذه المنسوجات بين الأمم المعاصرة، وقد عاد ذلك على مصر بالغور الوفير.

ويعد انتقال مصر إلى الحكم الفارسي في الأسرة السابعة والعشرين، وبانضمام مجسوة من الصناع المهرة - الذين كانوا يعملون بقصور الملوك والنبلاء بمراكز النسيج الملحق بالمعابد - إلى صناع المدن والقرى تأثرت هذه الصناعة تأثراً إيجابياً.

ولكى نعرف الكثير عن صناعة النسيج، وبخاصة المنسوجات الكنعانية في عصر البطلمية، ننظر إلى وثيقة بتنبوفيس (أم البريجات بالفيوم) والتي تتضمن تعليمات وزير المالية إلى وكيله في المديرية. وقد ورد بالوثيقة (زر) المصانع التي ينسج الكتان فيها، وابلل قصارى جهده لكي يزاول النسيج أكبر عدد ممكن من الأنوال ويقدم المساجين كل كمية الأقمشة المزركشة المطلوبة من المديرية، وإذا تأخر أحدهم عن تقديم قلع للمنسوجات المطلوبة فإنه يجب أن يأخذ ثمنها الذي حدته اللوائح لكل نوع). (زر كذلك أماكن التصيل حيث يفصل الكتان، وأعد قائمة وقدم الكمية الشهرية من قطع المنسوجات الكنعانية في الشهر الجاري وكمية الشهر التالي لكي توزع المبالغ المقابلة لها بين حسابات الخزنة العامة والملازمين، وإذا وجد فائض عن كمية الشهر الأول أرصده في الشهر التالي باعتباره جزءاً من الكمية الشهرية.

ويجب أن تنقل كل الأنوال المعاملة إلى عاصمة المديرية وتودع في المخزن وتختتم).

وكان أهم مراكز صناعة النسيج في مصر: طيبة ومنف وتانيس وأخميم وندندرة وقانوب وأرسينوى بالقوم ويلوذن.

وتقد استمر النظام الذي سارت عليه صناعة المنسوجات في العصر البطلمي حتى بعد دخول الرومان لمصر سنة ٣٠ ق.م؛ إذ ظلت الإسكندرية في ذلك العصر مركزاً مهماً لصناعة المنسوجات الكتانية.

وظل هذا النظام حتى جاء الفتح الإسلامي لمصر سنة ٦٤١ م واستمرت المصانع الأهلية التي كانت تشرف عليها الحكومة ونراقبها مراقبة دقيقة.

وكان في العصر العباسي مصانع حكومية عرفت باسم دور الطراز، وهي نوعان: طراز الخاصة، وكانت تعمل لأفخر أنواع المنسوجات للخليفة ورجال البلاط وحاشيته وتوجد على الطراز كتابات عادة ما تكون من الذهب أو الفضة.

وطراز العامة، وكانت تحت رقابة الحكومة، ويتبع بيت المال، ولكنها كانت لحساب أفراد الشعب.

وقد روى المقرئ أن دار الوزير يعقوب بن كلسي حولت بعد وفاته إلى مصنع حكومي للنسيج وصارت تعرف باسم دار الديباج.

وكان لكل طراز ناظر مهتة النظر في أمور عمله ويحث مشاكلهم وكيفية تشغيلهم وتحديد أجورهم وتوفير ما يحتاجون إليه من خامات أو عدد ونسجها وتجهيز ما استهلك منها. ولهذا الناظر مساعد يختص بحفظ ما ينتجه الطراز وصيانتها، ثم يلي المساعد المحاسب وكان مسئولاً عن اللوائح المالية والحسابات، وكذلك رئيس العمال الذي كان يركز إليه تنظيم العمل وإدارة شئون العمال.

وكذلك أنشئ نوعان من الخزانات، خزنة الكسوات الخاصة، وخزنة الكسوات العامة، فالخاصة كانت لحفظ ثياب الخليفة والأمير وكذلك الحال للكسوات وكانت تلحق بقصور الخلفاء والأمراء ويعين لها مشرفون وكتّاب وسجلات تسجل ما يرد إلى الخزينة وما يخرج منها. أما خزنة الكسوات العامة فهي مسئولة عن حفظ المنسوجات واللباب بمختلف أنواعها، ما ينتج أو ما يتسلمه الجيوش العربية الإسلامية للصنعة.

كانت الغالبية العظمى من العمال في تلك المراكز من الأقباط وتوارثوا المهنة.

ولقد نما الفن الإسلامي وتطور باشتراك العمال الأقباط واستمر هذا التعاون بين القاطنين والحكوميين نحو ثلاثة قرون. ولم يقلل قدم ابن طولون - ومعه فريق من الصناع الفاتنين العراقيين - من أهمية دور العمال الأقباط إلا أن أثر أولئك

الفاتنين القاطنين لم يظهر جلياً إلا في نواح خاصة كالعمارة وزخرفة المباني، وبما بقي للنسيج الموطن الذي أظهر فيه الأقباط مهارتهم الفنية.

وفي القرن الرابع الهجري كان العرب الذين تلمذوا على يد الصناع المصريين قد ألفوا بأسرار هذه الصناعة وأصول المهنة، ونتيجة لذلك أنشئ الكتّاب من الصناع الجديدة في الأقاليم التي ضمها إلى إمبراطوريتهم، حتى أصبحوا زعماء تجارة الحرير في العالم خلال القرنين الوسطي.

وكان للتقاليد المستمدة من الدين والحياة الاجتماعية في العصر الإسلامي الدور الفعال والمؤثر في رقي صناعة النسيج؛ فكسوة الكتبة - وخاصة في العصر العباسي - ومنع الخلع كان لهما شأن في دفع الاهتمام بنوع النسيج وتعدد طرق زخرفته.

وقد أدى إلى تأصيل عادة منح الخلع ما قام به الرسول (ﷺ) عندما خلع البردة الشريفة على كعب بن زهير بن أبي سلمى، والبردة قطعة طويلة من القماش الصوف السميك يستعمل لكساء أجسامهم في النهار وغطاء أثناء الليل، ولونها أسمر أو رمادي وقيل علما إنها كساء أسود مربع فيه صفرة.

## نبذة تاريخية عن المملكات النسيجية

### أسلوب التثقيب

تعد صناعة المنسوجات من أقدم الصناعات التي نشأت مع الإنسان، وكانت ولادة حاجته إلى وقاية نفسه من تقلبات الظروف المناخية.

في البداية أخذت من أوراق الشجر وجلود الحيوانات، إلى أن اهتدى بعد ذلك إلى عمل الخيوط من الصوف ومن الكتان والحرير، ومن تلك الخامات المختلفة نسج ما يفي احتياجاته اليومية من ملابس أو أية استخدامات أخرى، واستمرارية للتطور بدأ الإنسان يزين المنسوجات بالزخارف التي تسره جمالها، وكان يتم تنقيتها على مر العصور بإحدى طرق أربع هي:

أولاً: طريق الرسم على المنسوج بالألوان أو طباعتها، وتعد هذه الطريقة أقدم طرق زخرفة المنسوجات.

ثانياً: طريقة الخطريز، وتتم بعد الانتهاء من القماش إما بإضافة خيوط بواسطة الإبرة لعمل الزخرفة أو بإضافة قطع صفيرة من نسيج آخر ذي ألوان مختلفة إلى الرقعة الأصلية من القماش كما هو متبع في أسلوب الخيامية (النسيج المنصاف).

ثالثاً: طريقة نسج الزخارف بلحمات غير ممتدة في عرض المنسوج، وفيها تمتد اللحمية في مكان ظهور اللون

ويقول الدكتور عبدالرحمن عمار: بما أن هذا التكنيك سبق استعماله في العصر الفرعوني وعلى سبيل المثال القطعة المشهورة لأمنحتب الثاني ١٤٠٥ ق.م، وهو تكنيك مطور لطريقة إيجاد الزخرفة بالأسلوب المستعمل في الأشرطة والأحزمة وهي إحدى القطع الشهيرة لأنسجة أمنحتب الثاني ومن المحتمل أن تكون جزءاً من رثائه والقطعة موجودة بالمتحف المصري بالقاهرة تحت رقم (٤٦٥٢٦) هذا بالإضافة إلى بعض القطع التي ترجع إلى عصر الملك توت عنخ آمون ١٣٥٠ ق.م.

ويطلق الآن اسم التكنيك على المفروشات الأرضية المنسوجة بهذا الأسلوب، ويطلق اسم الجوبلان Goblin على النوع التصويرية منه، وجوبلان اسم لمصانع فرنسية اشتهرت بهذا الاسم للنسج، وقد أنشأها جيل وجان جوبلان Gilles and Jean Goblin عام ١٤٥٠م للصباغة ثم استعملت بعد ذلك في نسج المنابر التصويرية بهذا الاسم للنسج في القرن السابع عشر عام ١٦٦٢م عندما اشترى «كولبرت» الوزير الفرنسي هذه المنشآت لحساب حكومة لويس الرابع عشر، وبقيت هذه المصانع حتى الآن تحت إشراف الحكومة الفرنسية.

كذلك نجد قطعاً منسوجة بهذا الأسلوب وتعرف بالأوبيسون Aubisson نسبة إلى مدينة أوبيسون بفرنسا، وتلك القطع جميع زخارفها ومناظرها تصويرية وتستخدم مقطات حائطة لا مفروشات أرضية.

ومن الجدير بالذكر أن القطع المعروفة باسم جوبلان يتم نسجها على أنوال راسية، وقطع الأوبيسون يتم نسجها على أنوال أفقية ولا يوجد اختلاف ملحوظ بينهما اللهم إلا أن الأنوال الأفقية أسرع في النسج، بينما الأنوال الرأسية تسلي للنسج حيزاً أكثر أثناء التنفيذ لصل التأثيرات المختلفة.

وإذا ما تبعنا للنسجيات المرسمة - تاريخياً - فمن الممكن افتراض أن النسجيات المرسمة تمت عملية النسج أو تزامنت معه، وهذا النوع من المنسوجات يسهل إنتاجه على الأنوال البدائية يمكن أية منسوجات أخرى، ومن المؤكد أن النافع وراء ابتكاره هو الميل إلى وجود رسوم وزخارف على المنسوجات، والتي يمكن مشاهدتها من خلال منسوجات البدائيين في أواسط آسيا والديت والهند والأمريكيين والقدماء من ساكني بربو.

ودليل آخر على الوجود المبكر لهذه الحرفة: العينات الموجودة بمتحف الأرميتاج بروسيا، وقد وجدت هذه القطع

فقط، وتعرف بالقباطي (وهو اسم كان يطلقه العرب على المنسوجات المصرية ذات النقوش المنسوجة)، وكما هو متبع الآن في نسج للتكنيك.

ربما؛ طريقة نسج الزخارف أثناء عملية النسج ولحلمات معدة، والتي تتماشى فيها خيوط السدى مع خيوط اللحمة العرسية تماثلاً بزوايا قائمة وفقاً للنظام وترتيب معين وهو ما يعرف بالتركيب النسجية، وهي إما أن تكون بسيطة أو مركبة ويندرج تحتها أسماء كثيرة للمنسوجات.

منسوجات القباطي أو منسوجات التابستري Tapestry Weaves

التابستري القباطي، النسجيات المرسمة، الزخرفية المنسوجة، كلها مرادفات لمصطلح واحد. وهو نوع من المنسوجات ذات طابع زخرفي يستخدم في إخراجها أسلوب اللحلمات غير المعدة حيث تتجاور فيه اللحلمات الملونة، كل في المساحة المخصصة له حسب التصميم الزخرفي، ويتم فيه تغطية خيوط السدى تماماً وتظهر اللحلمات فقط على وجهي المنسوج بينما يظهر السدى على هيئة تضاميات خفيفة في كلا الوجهين، تركيبه النسجي هو السادة ١/١، ويصل على درأتين أو أربعة درأت على الأكثر، وهو أساساً نسج يدوي يتم تنفيذه باستخدام مواكيك صغيرة أو مواشير اللحمة على سدى مشدود أفقياً أو رأسياً. وهذا النوع من المنسوجات يمكن أن نستخدمه على وجه واحد فقط إذا أتيح بغرض الاستخدام كمعلق حائطي حيث نراه من وجه واحد فقط أما الوجه الثاني فيظهر به نهايات خيوط اللحمة التي تترك مطقة، ولقطع ذات التصميمات البسيطة يمكن استخدامها على الوجهين حيث تنسج نهايات اللحمة داخل القطعة.

وتحدث الزخرفية في تلك المنسوجات عن طريق تجاور لحلمات ملونة غير معدة في عرض المنسوج، إحداهما تمثل الأرضية، وللحلمات الأخرى تمثل الزخرفة على حسب الفكرة الموضوعية، ويطلق على هذا النوع أيضاً اسم التكنيك، وكلمة (كليم) فارسية أطلقها الفرس على للنسج المصنوع بطريقة اللحلمات غير المعدة Slit Tapestry، كما سماها أهل تركستان جيلام Gylam ومطاحا ذو الوجهين ومن ثم انتشرت هذه التسمية على البسط غير البيرية على إطلاقها.

وقد استخدمت هذه الطريقة الفنية في زخرفة المنسوجات حتى العصر الفاطمي وأطلق عليها العرب اسم القباطي نسبة إلى القبط أهل مصر.

الأيسر، أما الشراريب الناتجة عن فصل القطعة المنسوجة عن السدى فتكون في نهايتى الشريط.

أما في العصر الإسلامي فقد كانت تنسج الأشرطة مع اللوب، لذلك كان من السهل على النسيج أن يقوم بنسج تلك الأشرطة في وضع أفقى نظراً لاحتواء المنسوجات على كذايات عربية تتضمن اسم الخليفة ومركز النسيج وتاريخه، وقد تكثر بهذه الكتابة زخارف جميلة فتصبح قطعة القماش عندئذ وثيقة فنية؛ لذا يكون للتصميم الأفقى أنسب في تنفيذ تلك الرغبة، والمتحف الإسلامي يزخر بكثير من القطع التي نسجت بطريقة اللحامات غير الممتدة.

وإذا كان النسيج قد تمكن من إخراج الزخرفة المكسبة عن طيور متقابلة في منتهى الدقة - إلا أن عظمة النسيج وقدرته لم تقف عند حد لإخراج هذا الشريط الزخرفي؛ بل تظهر عظمته في قدرته على إخراج الوحدة الزخرفية نفسها وبوضعها العكسي نفسه في الشريط الأوسط من المجموعة الثانية، كما نجد أن المساحة الزخرفية في المجموعة الثانية أقل من المساحة الزخرفية في المجموعة الطوية، لذلك فقد قام النسيج بتصغير الوحدة الزخرفية مع إظهار نفس التفاصيل المستخدمة في الشريط العلوى، وهذا يدل على مدى تحكم النسيج ومحاظته على النسب الزخرفية التي يمكنه من إخراج تلك الزخرفة دقيقة التفاصيل. فالنسيج الذي أخرج هذه القطعة كان يعتمد على طريقة: عد الخيوط ثم توزيع الوحدات الزخرفية على أبعاد متساوية، ثم يبدأ - بعد تحديد أبعاد الوحدات الزخرفية بعرض المنسوج - بنسج الأجزاء المتشابهة في كل وحدة من الوحدات في آن واحد وينفس عدد الخيوط التي تم تعريقها من للحامات، بمعنى: أنه يقوم أولاً بنسج عدد معين من اللحامات في الوحدة الأولى وينحركات معينة حسب الرسم، ثم يقوم بنسج الجزء نفسه في الوحدة الثانية، وهكذا يستمر حتى ينتهي من إكمال الوحدات الزخرفية جميعها، وبذلك أمكنه الحصول على وحدات زخرفية متشابهة مع بعضها البعض.

في مقبرة الأخوة السبعة في (تيمسيوك Tamisiouck) وهي من إنتاج النساجين المصريين ١٤٥٠ ق. م وللنساجين الإغريق (القرن الثالث أو الرابع ق. م)، وكانت أيضاً نسجيات الشاعر (أوفيد Ovid) واحدة من أقدم المسجلات التاريخية التي ذكرت للنسجيات المرسمة في مؤلفه ميتامورفيس Metamorphoses في نص للتلفس بين Mi-nerva and archne.

وتم العثور على قطع نسجت بطريقة اللحامات غير الممتدة ومنها القطعة رقم ٤٦٥٢٧ بالمتحف المصري وعليها كتابات هيرغليفية، والقطع الخاصة بالملك توت عنخ آمون وهي رقم ٥٩٦ - ١٦٤٨ - ٣٣٩، ورواق للملك المتكسور رقم ٦٤٢ - ١٦٦٦، بكل منها حافات مزركشة وملونة وسلطان تطريز بالإبرة فائق الجمال، وتدل بقايا الأقمشة التي عثر عليها في طيبة - وتنسب إلى الأسرات الثانية والعشرين وحتى أواخر الأسرة الرابعة والعشرين - على أن هذه الطريقة كانت مستخدمة في ذلك الحين.

ويذكر كل من المتحف المصري والقبلى والإسلامي بالقاهرة بكثير من القطع التي نسجت بهذا النوع من التراكيب النسجية التي تدل دلالة واضحة على أن هذا النوع من المنسوجات كان له مكان الصدارة في تلك العصور والغالبية العظمى منها سادها كتان ولحمته من الصوف المصبوغ بألوان مختلفة تميل إلى الدرجات الداكنة، ومن تلك النسجيات القطعة رقم ١٨٨٤ بالمتحف القبطي، وهي عبارة عن جامعة مستديرة من الصوف الأرجواني والبني وتقام الزخرفة فيها الأساطير الدنيوية.

وجدير بالذكر أن العصر القبطي يمتاز باستخدام الأشرطة منفصلة ثم تغطى بعد ذلك على اللوب؛ إذ إنه في حالة نسج الشريط أفقياً يكون على جانبي الشريط شراريب ناتجة عن خيوط السدى، بخلاف الشريط الرأسى فيكون على كل من جانبيه برسلان أحدهما في الجانب الأيمن والآخر في الجانب







# مكتبة الفنون الشعبية



## مكارجر حنين قرية من الصعيد

تأليف : نسيم هنري حنين  
عرض : توفيق حنا

منذ أكثر من ثلاثين عاماً وأنا أدعو إلى دراسة القرية المصرية .. فى أثناء عملى فى ميدان التربية والتعليم، فى محافظتى قنا وسوهاج، كنت أدفع تلاميذى إلى الكتابة عن قراهم ونجوعهم.. واستجاب البعض. ولعل أهم من تأثر بهذه الدعوة من تلاميذى فى مدرسة قنا الثانوية (١٩٥٥/١٩٥٦) : عبدالرحمن الأنثودى، من رواد شعر المامية المصرية، وأمل دنقل أمير شعراء الرفض (كما يدعوهُ الناقد نسيم مجلى)، ومصد سلامة آدم (الدكتور محمد سلامة آدم) ..

وفى السبعينيات، عرفت أن الصديق نسيم هنري حنين يقوم بدراسة اجتماعية وإثنولوجية وفولكلورية عن نجع مارجرجس (والذى ينطق مارجرجس.. ومار هنا معناها قديس باللغة السيريانية) .. وأخذت أتابع هذه الدراسة حتى نشرت عام ١٩٨٨ ضمن مطبوعات المركز الفرنسى للآثار الشرقية (المنيرة - القاهرة)، وأهدانى الصديق نسيم حنين هذه الدراسة الضخمة (٤٤٤ صفحة من القطع الكبير) الموسوعة، الجامعة لكل ما يتعلق بهذا النجع الصغير، الذى يبعد ١٢ كيلومتراً عن مدينة أخميم (محافظة سوهاج)، وكانت تحت هذا العنوان الدال: مارجرجس - قرية من الصعيد.

وشاركهم أعمالهم وآلامهم .. كما شاركهم أحزانهم وأفراسهم..  
أحزانهم الكثيرة وأفراسهم الثقيلة.. عاش مع الفلاحين ومع  
الفلاحات فى كل ألوان نشاطهم فى البيت وفى الفيلد، كما  
عاش مع الصيادين .. ولطه أطر معهم بعد عملهم الشاق من  
اللؤل إلى الفجر.. ارتبط بهم أعمق وأرق ارتباط، وكأنه وهو

أثناء مدة دراسته لهذا النجع - نجع مارجرجس، ولذى  
استمرت تسعة شهور، وكأنها كانت تسعة أعوام، ما بين عامى  
١٩٧١ و١٩٧٣.. أثناء هذه المدة - القصيرة والعريقة - عاش  
نسيم حنين فى بيت من بيوت هذا النجع.. عاش كما يعيش  
سكان مارجرجس.. أكل معهم ما ياكلون.. ونام كما ينامون..

يتحدث عن نجع مارجرس وعن أبناء وبنات مارجرس، كان يحدثنا عن علاقة صداقة عميقة وصداقة مع السكان .. ومع السكان .. وهذا ما لمسته .. ويلمسه قارئ هذه الدراسة .. وهذا ما لمسه أيضاً جان ثيوكويتيه - مدير المعهد الفرنسي وقت صدور هذه الدراسة، ١٩٨٨ - وسجله وهو يقدم هذه الدراسة .. ويقول جان ثيوكويتيه: «هذه العلاقة الحميمة هي الشرط الرئيس والأساس للإثنولوجي لعملة وتحقيق أهدافه من دراسته .. كما يقول: «إن هذه الحكايات التي سجلها، وهذه العادات التي تحدث عنها، جعلت هذا النجع يعيش ويتحرك أمامنا .. هذا النجع الذي لا يختلف عن أي مجتمع آخر أولية قرية أخرى .. وعن هذا النجع أو هذه القرية في أيام سبتي الأول .. أو أثناء حياة القديسين أولوجيوس وأسيديوس - قديس دير الحديدي .. وفي نهاية هذه المقدمة لا ينسى ثيوكويتيه العالم المصريولوجي مبرج سونرو الذي كان مديراً للمعهد عندما بدأ نسيم حين دراسته عام ١٩٧١ وإليه كان أعناء هذه الدراسة التي تدين بفضل إتمامها إليه .. ويسجل كلماته التي كتبها عن هذه الدراسة: «إنه في الوقت الذي تنغير فيه مصر بإيقاع تتزايد سرعته يوماً بعد يوم تبدو هذه اللوحة التي تقدم لنا حياة ونشاط الفلاحين والتي تؤكد هذه العلاقة بين الإنسان والأرض .. هذه العلاقة التي سوف تتشكل في شكل جديد في العقود التالية .. تبدو هذه اللوحة على درجة كبيرة من الأهمية والتي تستحق كل ترحيب» .

ولقد تحقق ما توقعه سونرون من تنغير في شكل العلاقة بين المكان والسكان .. وبين الإنسان والأرض .. ويصنع هذا من الملحق في نهاية الدراسة والذي كتبه الباحث بعد ثلاثة عشر عاماً من إتمام بحثه - أي عام ١٩٨٦ .

### ما قبل الهداية

نشر المعهد العلمي للباحث د. نسيم هنري حنين - قبل هذه الدراسة عن مارجرس - مخطوطةً مسيحيةً باللغة العربية المصرية تحت هذا العنوان، الذي يدرج المخطوط ضمن الدراسات الفولكلورية المصرية «استخدام الزماير في عمل النسر»، وفي التمهيد يحدثنا نسيم هنري حنين كيف اكتشف هذا المخطوط، وفي المقدمة يصف لنا المخطوط ويحدثنا عن الاستخدام السحري للزماير، كما يذكر للحالات التي تدعو إلى استخدام الزماير، ويشترك تباري بيانكي في ترجمة هذا المخطوط إلى اللغة الفرنسية مع نسيم هنري حنين .

يقول نسيم حنين في تمهيد:

«أثناء انشغالي بعمل دراسة عن دير الحديدي وعن نجع مارجرس (على بعد ١٢ كم شرق مدينة أضم - محافظة

سوهاج) في ديسمبر ١٩٧١ كنت مهتماً بتروع خاص بدراسة أبراج الحمام للصعيدية بأولن فخارية حيث يسكن الحمام البري الذي يأتي إليها من ضواحي النجع، وعندما لغت نظري أن برجين من هذه الأبراج لا يوجد بهما حمام .. سألت الرجل الذي يسكن بجوار هذين البرجين المهجورين .. وحكى لي الرجل هذه الحكاية التي أقدمها هنا بروايتها ولهجته .

وأنا أسجل هنا هذه الحكاية - تمهيداً للحديث عن نجع مارجرس - أرئت بها أن أقدم لك نموذجاً لهذه اللهجة المصرية للصعيدية، يوضح لنا ملمحاً فكرياً واجتماعياً ضمن ملامح الشخصية المصرية للصعيدية، وأرجو ملاحظة أن حرف اللقاف في لهجة الصعيد ينطق جيماً .. وها هي الحكاية:

«كان عددي الأبراج صمراتين، وكنت عايز أبوع الزيل لكن الرجال اللي كنت ما ابويه الزيل كان عايز يتصغر على فقال (فجال) الزيل رخص قوى (جوى) عن السنة اللي فاتت .. رخص خمسين قرش (جوش) بيخي (بيجى) بثلاثة جنيه ونص قال كذا (جال) وهو بيضحك على مع اسماعله وقال (جال) شاور المره .. زعلت لنا وقتت (جلت) له بطلت بيع وشرا يا بو حديث فارغ .. الكلام للرجال الليظ .. أزاى شاور المره؟ لا بكبير عطليك ولا بقيل (بجليل) عطليك .. فضل الزيل .. وفي الآخر بعد كام جم برضه واشدروا بالتمن اللي انا عاوزه ولتفاظوا منى .. راح كاتب لي كتاب بالهجاج، وكتب على شوية رمل وجهه .. يا رشوا الرمل على البرج .. الله اعلم .. يابس الكتابة على الرمل .. الله اعلم .. الحمام كله هج عشان للي كاتب الكتاب شاطر، فضل حاجة بسيطة .. الحيه تيجي تجزهم .. لقط يا كلهم .. البرص يشربهم .

ولناس هي اللي قالت (جالت) لي على حكاية الكتاب دى .. وفيه ناس ماهرة تكذب للحمام لغاته يارحت جبل الطير بحري لغتها بثلاث مصطلحات عشان اكذب عبد واحد برجع الحمام تاني، وقالوا لي (جالوا لي) ده مش بيكذب قلت (جلت) طوب لروح الموالديه في جبل الطير .. رحلت لقيت الموالديه طالمة دقونها (دجنوها) .. وقتت (جلت) دول زوار؟

قالوا لي (جالوا لي) لا .. دول موالديه

- آمال مين ده؟

- ده الشيخ عمران اللي انت كنت رايح له جبل الطير .

- قلت (جلت) اروحه؟

- قالوا لي (جالوا لي) : قبل (جبل) ما تروحه اذا كنت

عامل حاجة ما تروحوش .. اوعى تكون سارق (مارج) حاجة وتسلم عليه يضربك بالفلوت .

قلت (جلت) له : لا .. أيدى نصيفة .

قال (جال) : عارف كده .

قلت (جلت) : أبوه .

قال (جال) : طيب .. وبالا قدامى (جدامى) ذروحله .  
قابله (جايله) ..

.. أملا حضرة الشيخ .

قال (جال) : أملا يا بنى .

رحت حبيب على أيدى وجهك عليه .

همكلى ومشى قصبتين ، وراح راجع ثانى .

قال (جال) لى : انت راجل ضيف .

قلت (جلت) له : أبوه .

قال (جال) : أنا وانت ضيف الله .

قال (جال) لى : رَوِّح يا بنى .

ورحت مَرَّوح .. ما هو عارف اللي فى صميرى ، وعارف  
ان الحمام مكتوب له بالهجاج ، ومش ممكن يرجع ثانى .

وهذا تنتهى حكاية هذا الرجل من أبناء مارجرجس اللي  
دلفت نسيم حنين إلى البحث عن هذه السيففة السمرية اللي  
تكن عن طريقها هذا الكاتب الشاطر ، أن يكتب للحمام  
بالهجاج .. ويقول نسيم حنين : «تعرفت بخرزى من أخميم  
يدعى شفيق عمره خمسة وخمسين سنة ومعروف بالكتابة  
المتعلقة بالحمام .. وعن طريق صداقته بشفيق الذى فتح  
للباحث «أبواب عالم جديد ، اطلع على مخطوطات عربية  
مسيحية تحتفظ بها عائلة شفيق هذا الذى قال له : إنه كان  
يوجد قديماً رجل اشتهر بنسخ المخطوطات .. وكانت الامتلات  
تستضيف هذا الرجل لعدة أيام لأداء هذه الشهمة .. وقال شفيق  
إنه لا يكتب للحمام فقط بل إنه يكتب أيضاً ضد الأعداء وضد  
الأمراض ، ومن أجل خصومة الأرض .. ثم يقول نسيم حنين :  
«أعزنى الرجل نسخة مخطوطة كان قد اشتراها من المعلوم»  
وهو المخطوط الذى نشره نسيم حنين ضمن مطبوعات السهد  
الفرنسي والذي سبق دراسته عن نجع مارجرجس .

#### الهداية

فى عام ١٩٦٧ بدأت علاقة نسيم حنين بهذا النجع  
السمزول عن المجتمع السوهاجى ، والذي كان يعاني كل صور  
الفقر والعوز .. وفى بيتوت من طين يسيش سكان نجع  
مارجرجس .. ينقصها كل شيء .. وفى هذا النجع لاتوجد

مدرسة أو مستوصف .. ولا حتى دكان صغير .. ولا ماء صالح  
للشرب .. شاهد نسيم حنين فى هذا المجتمع القبطى الصغير  
(أكثر من ثلثمائة نسمة وأربعين أسرة) كل ألوان الحرمان  
والفاقة .. ومع هذا كله وجد أيضاً شجاعة التغلب على ألوان  
الفقر والفاقة عن طريق العمل .. عن طريق الزراعة والسيد ..  
وعن طريق هذه الحرف البدائية التى تنتشر فى المجتمعات  
الزراعية .. الأوانى الفخارية .. وأنواع السلال .. والخزل  
وغيرها .. كما وجد عند هؤلاء الفلاحين والصيادين مقاومة  
الأسهم وأحزانهم عن طريق الغناء واللعب .. وعن طريق  
أعيادهم ومولدهم وعن طريق الاسمانه ببركات ومجرات  
وكرامات مارجرجس والشيخ حامد (الشيخ المسلم الطيب فى  
هذا المجتمع القبطى) .. عن طريق للعمل فى الأرض وفى  
السيد .. وعن طريق الصلاة إلى السماء وأيضاً عن طريق  
السحر .. يعش أبناء وبنايت مارجرجس مانها وروحيا ..

فى عام ١٩٦٧ التقى نسيم حنين بهذا النجع القبطى الذى  
يقع على الضفة الشرقية للنيل .. والذي يعيش سكانه داخل  
جدران دير الحديد .. دير مارجرجس .. وخارج هذه الجدران ..  
وكان هذا للقاء مصرياً ..

عندما عرف نسيم حنين أن سبب عزلتهم عن العالم  
الخارجى هو أنهم لا يملكون قارباً ويمبرون به الترحلة إلى  
الطريق الزراعى .. إلى النيل .. اقترح عليهم أن يشتركوا جميعاً  
وهو معهم (وهو المهندس المعماري) فى صنع هذا القارب ..  
وتم صناعة هذا القارب أخيراً .. وعن طريق هذا القارب عبر  
نسيم حنين إلى قلوب سكان مارجرجس .. وعن هذه العلاقات  
المهمة تمكن الباحث العالم أن يقوم بدرسته . التى بدأها عام  
١٩٧١ . عن نجع مارجرجس .. مكاناً وسكاناً .... هذه الدراسة  
التي توزعت على ثلاث سنوات (١٩٧١ - ١٩٧٣) لمدة تسعة  
شهور (شهران فى خريف ١٩٧١ ، خمسة أشهر فى خريف  
وشب ١٩٧٢ ، وأخيراً شهران فى عام ١٩٧٣) ، وكان هذه  
الشهور للتسعة كانت تسع سنوات . وساعد الباحث .. أيضاً .  
على القيام بهذه الدراسة الشاملة المكان والسكان حين كان  
على رأس المعهد الفرنسى عام ١٩٧١ العالم المصرواوى  
سيرج سونون ، الذى كان مهتماً ، لا بالمضى والآثار فحسب ،  
بل كان يهتم بدراسة الحاضر أيضاً وبدراسة الشعب المصرى  
صاحب هذه الحضارة وهذا التاريخ .. وجد نسيم حنين عند  
هذا الصالح كل ألوان التشجيع والمساعدة ، كما وجد عنده  
للموافقة والتأييد عندما اقترح نسيم حنين أن تمكدر دراسته لدير  
الحديد .. إلى دراسة إثنوجرافية واجتماعية واقتصادية  
وفكرتورية لسكان هذا الدير القبطى ..

كان فضل سورج سونرون على الباحث وعلى هذه الدراسة مما لا يمكن إغفاله أو إنكاره، ولهذا جاء إهداء هذه للدراسة إليه تسجيلاً لهذا الفضل واعتراً بالبور الطوى الكبير الذى قام به سورج سونرون فى المعهد الفرنسى للأثار الشرقية بالقاهرة طوال سنوات نشاطه العلمى . ولقد توفى سورج سونرون (١٩٢٧ - ١٩٧٦) إثر حادث فى الطريق الصحراوى (مصر- إسكندرية)، وكان معه فى السيارة ابنه والباحث فريدة مقار وكذلك المؤلف الذى أراد الله أن يخرج من هذا الحادث الأليم ببعض الجروح والإصابات التى كانت سبباً فى تواصل العمل فى هذه الدراسة عاماً كاملاً.

### متى بدأت الهجرة إلى الدير؟

يقول شيوخ نجع مارجرجس: إن هذا الدير تملكه عائلة نصرالله التى تقيم فى سوهاج .. وذات يوم فى بداية هذا القرن العشرين جاءت إلى هذا الدير عائلة سمعان هاربة من بلدة طحنا (إحدى قرى المنيا) واستقرت داخل جدران دير الحديد .. ولما كان سمعان على صلة قديمة بعائلة نصر الله فقد سمحت له أن يسكن هذا الدير المهجور .. ولم يكن أمام سمعان فى هذه الأرض الجرداء إلا أن يبنى قبور الأقباط ويبيع القماش المصروق إلى أسرة نصرالله .. ثم جاء إلى هذا الدير رجل آخر هارب من التجديد ومعه سبعة أطفال .. وكان هذا الرجل الآخر الذى يدعى سعد من سكان جزيرة شنويل (على بعد خمسة كيلومترات من مدينة سوهاج) .. وتصاهرت عائلتا سمعان وسعد، وبعد ذلك جاءت عائلة عبدالشهود من نجع النجار وسكنت أولاً فى نجع الشهدى شمال نجع مارجرجس .. وبدأت هذه العائلة الأخيرة تزرع الأرض، ولكن فقراء هذه الأسرة نزحوا من نجع الشهدى إلى نجع مارجرجس باحثين عن الرزق .. وتم التزاوج بين هذه العائلات الثلاث .. وتعاون الجميع فى زراعة الأرض .. وكان ما تملكه هذه الأسرات اثني عشر فدناً ثم انضمت إلى هذه الأسرات أسرة جديدة هى أسرة حرز .. وهذه الأسرات هى التى تسكن داخل جدران الدير وتكون ما يطلق عليه بالبنينة (عدة أسر تكلمى إلى أصول واحدة) .. ثم جاءت عائلات أخرى .. وسكنت خارج جدران الدير .. وأصبح ما يملكه النجع من أرض زراعية اثنين وعشرين فداناً .. وتمتد الأرض الزراعية حتى حدود نجع العيساوية (وكل سكانه من المسلمين) .. وتحيط بهذه المساحة الخضراء أشجار النخيل واللوق والصفصاف .. وفى شرق الدير تمتد المقابر .. وتجد محاولات التفتيح التى كان يقوم بها لصوص المقابر .. ويطلق على مجموعة هذه المقابر الكفارية .. وكما سبق أن ذكرت فإن كل سكان نجع

مارجرجس من الأقباط ولعل هذا نتيجة أن هذا الدير القبطى لم يلجأ إليه إلا الأقباط .. وعندما جاء نسيم حنين لدراسة هذا النجع وجد أن عدد المعلمين لم يتجاوز ثمانية أطفال ورجلين ..

ويحد النجع من الشرق الصحراء وفى الغرب تجرى ترعة الأحادية، التى يجب عبورها للوصول إلى جسر الدليل .. ويمكننا يبدو هذا النجع مطبوخاً على نفسه، معزولاً عن العالم الخارجى .. وليس هناك من يتعامل مع سكانه إلا سكان نجع العيساوية حيث يقوم العمدة، وهم على درجة من اليسار، وهم الذين يأتون إلى نجع مارجرجس لشراء ما يحتاجون إليه مثل زيل الحمام، وفى نجع العيساوية نجد مدرسة ابتدائية ووحدة زراعية .. والعلاقات الإنسانية بين سكان النجعين تفقد التعاون والاحترام واللفة .. (هكذا كان الأمر فى زمن الدراسة أى ما بين ١٩٧١ و ١٩٧٣)، ولعل القصة التى سجلتها هنا تزيلاً نموذجاً واقعياً يجسد لنا شكلاً من أشكال هذه العلاقة الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية بين سكان هذين النجعين .. نجع مارجرجس ونجع العيساوية.

### نجع مار جرجس

تنتشر فى صحراء أخميم أديرة كثيرة .. دير باخوم، ودير الملاك، ودير الشهداء، ودير أبو بسانة، ودير العمدرا، ودير الحديد أو دير مارجرجس، ومن هنا جاء اسم هذا النجع، أما لماذا أطلق عليه دير الحديد فذلك لأن هناك قطعة من الحديد مثبتة بالمسامير على باب الدير البحرى.

وفى بداية هذا القرن لم يكن نجع مارجرجس إلا مجموعة من العيش تنكم داخل أسوار الدير .. ولما ضايق الفناء بسكانه اضطر القادمون للجدد إلى بناء عيش خارج أسوار الدير .. ويتقدم للزمن ويتقدم الحالة الاقتصادية تمكن البعض من أن يستبدلوا بهذه العيش بيوتاً من حور أو دورين .. ولقد قدم لنا نسيم حنين وصفاً معمارياً لبيت من هذه البيوت حيث تعيش عائلتان (شقيقان وأمهات وهما متزوجان وكل منهما ثلاثة أطفال) .. فلماذا دخلنا مع المؤلف نجد فى الفناء جرة للماء كما نجد السلم الذى يصعد إلى سطح .. كما نجد زريبة الحيوان فيها مخول (إناء من الطين لأكل الحيوان) لحمار وآخر لبقرة وثالث لبقرة أخرى .. ونجد أيضاً مكاناً تحفظ فيه الآلات والأدوات الزراعية ومواد الوقود لإشعال الفرن والكانون .. ثم نجد مكاناً مخصصاً لأدم أحد الآخرين .. حيث نشاهد دكة مفروشة وفى أحد أركان هذا الفناء الواسع نجد عدة مخارول (جمع مخول) لأكل الحيوانات الأخرى، .. فلماذا انتقلنا إلى

النور الأول نجد المكان المخصص لأحد الآخرين وعائلته، ونجد صندوقًا تحفظ فيه الزوجة بأشياءها الخاصة (سحارة)، ثم نجد مكانًا آخر مخصصًا لمائلة الأخ الآخر، ونجد الصوامع والرواق حيث تحفظ الغلال.. فإذا انتقلنا إلى السطح نجد مكانًا مخصصًا لنوم الأم.. ومخزنًا للمبوب وحجرة الدجاج وأخيرًا نصل إلى برج العمام..

وهذه الأسرة تعتبر من الأسر المتوسطة في هذا النجع الفقير، فهي تملك فئتين وثلاث بقرات وحمارين ومعتزين وبعض الدجاج والعمام والأرانب.

## الحياة المادية

يمارس سكان نجع مارجرجس الزراعة مثل كل الفلاحين في كل العزب والدجوع في مصر.. كما يمارسون - بجانب الزراعة - الصيد.. وعن طريق بيع الأسماك التي يحصلون عليها يشترى ما يحتاجون إليه من السوق القريب.. ويبدأ عمل الصيادين في منتصف الليل ويستمر حتى الفجر.. وعند الفجر يعودون إلى بيوتهم ويتناولون طعام الإفطار مع أفراد عائلاتهم من هذا السمك.. ثم يسترخون.. ويحد هذه الساعات القليلة من الراحة يستأنفون عملهم في زراعة أرضهم..

وعندما يحدثنا نسيم حنين عن الزراعة وعن الصيد فإنه لا يترك شيئًا يتخطى بهذين الممثلين دون أن يحدثنا عنه.. بالكلمة وبالرسومات التوضيحية وبالصور الفوتوغرافية.. عن الأدوات الزراعية وعن أنواع الشباك وطرق الصيد المختلفة، يحدثنا نسيم حنين عن كل التفاصيل المتعلقة بها.. وهو يشرح لنا في إسهاب كل ما يتعلق بحياة الفلاح المصري للمادية.. وتكاد - الحقائق التي قدمها لنا عن نجع مارجرجس - أن تتكرر في كل دراسة عن القرية المصرية.. ولهذا كان عنوان الدراسة 'نجع مارجرجس.. قرية من الصمود، صادقًا كل الصدق، وهو حين يحدثنا عن الزراعة يذكر تلك المحاصيل التي يقوم فلاح نجع مارجرجس بزراعتها وما يتخطى بها من أعمال وأنشطة متعددة ومتنوعة.. وعندما يحدثنا عن الصيد يذكر أنواع الأسماك وطرق صيدها.. ويؤكد كل كلمة ويوضحها بالرسم وبالصورة.. كما سبق أن ذكرت.. وهو يفعل الشيء نفسه عندما يدخل بيتًا من بيوت النجع.. إنه يقدم لنا كل ما نقع عليه عينه للفاحصة من أثاث وأدوات.. ومن غلال وحبوب.. ومن طيور وحيوان.. وكأنه يريد أن يقدم لنا فيلمًا تسجيليًا ناطقًا عن نجع مارجرجس.. أو عن القرية المصرية إذا أردنا الثقة.. وهو عندما يتحرك في الواقع الخارجى لهذا النجع نراه يقف عند أدوات الزرى المعروفة

والتي نشاهدنا في كل قرية.. مثل الساقية والشادوف وغيرها.. لا توجد طاحونة لطحن الغلال في نجع مارجرجس ولهذا يتجه سكان النجع إلى نجع كوله حيث توجد طاحونة لهذا الغرض.. ويتنقل نسيم حنين من عملية الطحن إلى العمليات المتعلقة بالخبيز.. ويصف لنا كيف ترسم الفلاحة صليبين على سطح المعجن من قبيل البركة.. وقبل البدء في عملية الخبيز تردّد الفلاحة وهي أمام الفرن 'بسم الله القوي.. اسمك يارب.. يارك يارب في المعجن زى ما باركت في بحر النيل، ويذكر لنا نسيم حنين أنواع الخبز الثلاثة وطريقة خبيزها.. وهذه الأنواع هي:

١ - البُتَاو (أو الظلوط) من الخدرة الصيفية.

٢ - الرخغان (أو العيش الشمسى) من القمح.

٣ - البُوتُون الذى يخلط بالزبد واللبن وهو من القمح.

وبجانب هذه الأنواع من الخبز (العيش) تصنع الفلاحة من اللدقيق ما يسمى بالسخروطة والفادوشة والمفلطه والمطير والجوروش (نوع من المفلط).

وعن طعام سكان مارجرجس يقول لنا نسيم حنين إنهم يأكلون السمك والجبن والشى والبالح مع الخبز ويشربون الشاي ويتخذ الرجال الجوزة.. في الصباح (الإفطار) تتناول النساء والاطفال إطفارهم في البيت، ويقوم أحد الأطفال بحمل الطعام إلى الفيط حيث يعمل الرجل.. ويكون الفطور من بقايا طعام العشاء مع قطعة من الجبن وقليل من الشى، وإذا كان رب البيت من الصيادين فإنه يتناول الفطور مع أسرته، والذي يتكون من السمك المشوى.. وفي أحيان كثيرة عندما يكثر العمل في الفيط نجد عائلات بكل أفرادها تتناول الطعام معًا بالقرب من حقولهم. ولما وجبة الغذاء والتي تتكون عادة من فمش ومن السمك المسلح (الملوحة) وهو السمك الصغير الذى لم يتم بيعه في السوق.. هذه الوجبة ترسل إلى الرجال في الفيط. وفي المساء، عند غروب الشمس، ينتهى يوم العمل ويعود الفلاحون إلى بيوتهم ويتناول أفراد الأسر جميعًا طعام العشاء الذى يعتبر الوجبة الرئيسية.

وقبل تناول الطعام يردد الجميع 'سمونا باسم الله، ويد الله قبل أيدياه..

وبجانب الزراعة والصيد نجد المرأة في النجع تقوم بأعمال كثيرة، هذا بالإضافة إلى عملها اليومي في بيتها، وبالإضافة إلى معاونة زوجها في عمله فلاحًا أو صيادًا. ولقد توقّف نسيم حنين عند تلك الشجرة التى يرتبط كل جزء فيها

بعمل من الأعمال التي تشارك فيها المرأة.. هذه الشجرة هي النخلة.. وتكثر أشجار النخيل في نجع مارجرجس.. ولما كانت النخلة من أهم معالم النجع فكثيراً ما تدرج هذه العبارات بالقرب من نخلة فلان، لتحديد أماكن اللقاء أو حدث من أحداثه النجع.

ويرسم لنا نسيم حنين النخلة ويصورها ويوضح لنا كل أجزائها: السعف، الجريد، السلال، العرجون، الليف، الكرنوف (حيث تذبذبت الأوراق)، الزياطة، وتلب النخلة دوراً مهماً ورئيسياً في حياة أبناء وبنات مارجرجس.. ويطلق على النخلة عدة أسماء.. وهي مصدر عدة حرف وصناعات ترتبط بالبيت كما ترتبط بالمواسم والأعياد.. فمن السعف يصنع السقف أو الفلق، والقفة، والملافة، وللقطرمه، وللطوق. ومن الجريد أسقف البيوت، ومن السلة (السلال) يصنع أغشية الجرار (البلاطيس)، ومن العرجون تصنع الحبال المستعملة في الساقية، وفي عمل الشدة والجالوس في صناعة الجبن، ولربط الجريد لأسقف البيت ويستعمل العرجون أيضاً للوقود، ومن الليف تصنع الحبال، ومن الزياطة تصنع الحبال للساقية ولحمل المكاس ومن جذع النخلة يصنع الفلج للأسقف.. والبعل يוכל ناضجاً أو غير ناضج (البعل الأخضر المعروف بالنارخ).. وهذا الباحث الجاد الصبور لا يترك صغيرة أو كبيرة إلا ويوقف عندها وقفة تطول حتى يتم شرحها ووصفها وتصويرها ورسمها.. يكفي أن أسجل هنا أنه خصص للنخلة عشرين صفحة (١٢٩ - ١٩٧) بما ترميها من صور فوتوغرافية ورسومات توضيحية.

ثم يتكفل من النخلة إلى الفخار.. ويتناول بالوصف والشرح، بالكلمة والصورة، كل الأواني المصنوعة من الفخار، ويتناول أيضاً طرق عملها، وفوائدها في حياة الديارين (سكان الدبر).

وينتقل بعد ذلك إلى ملابس الرجال والنساء والأطفال وإلى ألوان وأدوات الزينة، ثم يتعرض إلى ألوان الروم على الوجه وبخاصة الذقن.. وأهم أشكال وصور الروم وأكثرها انتشاراً هو للصليب.

وعندما يبعد لنا الأمراض المنتشرة في نجع مارجرجس يقدم لنا الباحث الشعبي ألوان الطب الشعبي لعلاج هذه الأمراض (لا يوجد في هذا النجع أو في نجع الميساوية متوسط.. حتى عام ١٩٧٣) ..

ومن الطريف في هذه الدراسة الشاملة أن نسيم حنين وهو يحدثنا عن مراحل العمر.. من الطفولة حتى الشيخوخة يقدم

دليلاً بأسماء الأطفال (البنتين والبنات) المنتشرة في نجع مارجرجس، من أسماء الأولاد مثلاً أسعد وعطية وبخيت وفرحان (وهي أسماء تدل على التفاؤل والأمل في مستقبل أفضل)، ومن أسماء البنات إنعام وفردوس وكند ونور وقصبة (وكلمة تعبر عن أحلام نجع مارجرجس) ثم يحدثنا نسيم حنين عن تقاليد وعادات الزواج في نجع مارجرجس.. وأكثف هذا يحدثنا الباحث عن «ليلة الحنة»، وهي الليلة السابقة للفرح (حفلة الزفاف).. وتكون هذه الليلة في مساء يوم السبت.. حيث يذهب أحد كبار النجع إلى بيت العريس ومعه طبق الحنة وعلى سطحه ثلاث شمعات ويتبعه فريق من المازن على الطبل وبالزمار. يضع الرجل الطبق فوق رأسه ويأخذ في الرقص على نغمات الموسيقى وهو يردد:

الحنة القوصي يا ولد (من بلدة قوص)

أرقص بقرسي يا ولد

ويقدم أفراد الموكب ويضعون النقطة في طبق صغير «ينظون»، وعدد كل نقطة، يقف حامل طبق الحنة ويترقب عن الرقص وهو يردد: يا محبين العريس.. ينظط بالصحيح

خلافة خير.. خلف الله عليكم

وذلك لكي يشجع الآخرين على وضع النقطة (خمسمة قروش صحيحة أو أكثر).. ومن يضع النقطة يتقدم إلى طبق الحنة ويأخذ جزءاً من الحنة، ثم يأخذ في الرقص.. وفي نهاية هذا الطقس يتقاسم حامل طبق الحنة والطبال والزمار ما تجمع في طبق النقطة.

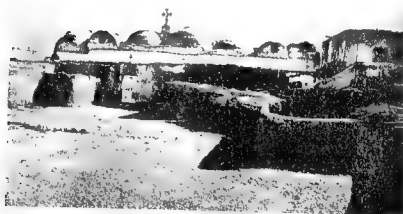
ويكرر هذا الطقس بالقرب من بيت العروسة.. ويكون للموكب من صديقات وقريبات العروسة.. يرقصن ويغنين ويضعن النقطة.. وفي النهاية تتقاسم حاملة طبق الحنة والمطالبة نقود النقطة.

الألعاب: هناك ألعاب للأطفال، للبنات والبنين، كما يجد الرجال وقتاً للعب بجانب أعمالهم الكثيرة، وليل المرأة هي من يعمل كل الوقت، ولكنها تشارك في الأفراح.. ونحن نعرف المهام الكثيرة التي تقوم بها «أم العروسة».

أنصاب الأطفال: يلعب الأولاد والبنات بهذه المواد الموجودة في البوطة التي يبيعون فيها ويحتركون.. يلعب الأولاد بالطين (كما كان يفعل الفنان المصري مختار) وتلعب البنات بالبوبس وبالأحجار.. من عيدان البوبس تصنع البنات المرائس وما يرتبط بالمرائس من أثاث.. كما يصنع الأولاد من عيدان البوبس العربات والمسدات والصغارات..



• خلال كتاب «مارجرجس قرية من الصعيد».



• نموذج للصارة التقليدية المصرية من قرية مارجرجس.

برموه من كل عام.. وفي السكار (كتاب القديسين) نقرأ عن سيرته في يوم ١٢ كيهك.. والعبادة الروحية لسكان مارجرس تتمحور حول عجائبه ومعجزاته وحياته البطولية التي نوجت باستشهاده.. ويحدثنا المؤلف عن بعض معجزات مارجرس، ومنها هذه المعجزة عندما جاء بعض للصياد لسرقة الدبر، ويبدأ هم يتسلقون الحائط الجبلي للدبر إلى مارجرس راكباً حصانه يهتد إلىهم من الجبل، وأصابعهم الذعر وهم يسمعون وقع حوافر الحصان.. وانطلقوا هاربين.

ويحكى أحد الصيادين عن معجزة أخرى لمارجرس.. كان هذا الصياد راقدًا في فراشه مريضاً، وإذا به يرى رجلاً يوقظه من نومه ويقول له: «خذ هذه الزجاجة واشرب منها، ولما كان عاجزاً عن الحركة فقد أيقظ زوجته وطلب منها أن تأخذ الزجاجة من الرجل، ودهشت المرأة وسألته: «أين هو هذا الرجل؟»، فرد عليها زوجها: «هاهو.. هل ترين.. إنه راحل»، وعاد المرأة للنساء فقامت وعاد الرجل مرة أخرى وقال للصياد: «قم وخذ الزجاجة، فأجابته الصياد: «أنا غير قادر على أن أقوم من فراشي»، وعاد مرة أخرى يدعو زوجته قائلاً: «خذى هذه الزجاجة، فأجابته: «أين هي هذه الزجاجة؟»، فقال لها زوجها غاضباً «يا امرأة، ها هو يرحل من جديد، وعاد للرجل للمرة الثالثة يكرر ما قاله في المرات، أجابه الصياد «لا يمكنني للتوضيح... من أنت؟»، فأجابته الرجل: «أنا مارجرس»، وأمانه يده على القيام، وساعده على أن يشرب من الزجاجة. وبعد أن شرب الصياد ما في للزجاجة رقد في فراشه ونام. وفي الصباح استيقظ الصياد وأكل سمكاً وخبزاً.. ثم استراح قليلاً.. وعاد مرة أخرى وأكل ما تبقى من السمك.. وهذا الصياد لم يكن قد تناول طعاماً طوال الأسبوع.

**أماكن مقدسة:** في نجع مارجرس توجد أماكن يحيطها سكان الدبر- الدبارة- بالتقديس، ويتبركون بها ويحتمون بها وقت الشدة والضيق والحاجة.. على بعد كيلومتر من الدجج توجد شجرة نبق.. وهي شجرة معمرة.. ومثمرة أيضاً.. وهي مصدر رهبة وتقديس واحترام، ولا يقربها أحد، ولا يجرؤ أحد على أن يأخذ ثمارها.. ولهذا يشاهد حول الشجرة هذا التيق الجاف الذي لم يمس أحد.. والآباء يمتعون الأطفال من الاقتراب.. هكذا علمهم الآباء والأجداد.. وهذه الشجرة موضوع دائم لحديث السكان.. الكبار والصغار ويطلق عليها «نبقة ريدا، ومن الطريف واللائق للنظر أن في هذا الدجج القبطي يوجد مكان مقدس هو قبر المعلم الطيب الشيخ حامد.. وهذا القبر يقع على بعد ربع كيلومتر شرق الدبر.. وسكان مارجرس يحبون ويحترمون ويقدمون الشيخ حامد،

وعندما يلعب الأطفال تصاحب ألعابهم الأغاني.. وكثيراً ما نجد في هذه الأغاني كلمات غير مفهومة لها جاءت لجرسها وموسيقاها دون التقيد بأي معنى من المعاني وأكثفها هنا بهذه اللعبة التي يطلق عليها «حمامة جنتي»، وتلعبها البنات.. تلهي بناتهن على الأرض، ومع كل منهما حجران.. ترمي الواحدة بأحد الحجرين في الهواء ثم تمسك بالحجر الآخر، وترمي في الهواء وهي تلتقط الحجر الأول وهي تضي:

«حمامة جنتي لاقطة حصى حصى حصى

من جنية محمصا محمصا حصى حصى حصى

بلت حسين الهوارى

يا شمروخ اطلع وانزل خلى امي تطلع تنسل

تضلى تولى الحرير وطيبهوى فى المنديل

والمنديل ثمة حنة حدة ياخذ حناكى

لما يهوا عماني عماني خمسة ستة

يلعبوا نعت الذئكة يا دكة يا محلاتي

شيخ العرب جواكى

شلطعها.. ملحقها

كبّ الرز مطرحها.

أما الرجال فإنهم يلعبون في أوقات فراغهم عندما يتل عملهم في الحقل، بعد حصاد القمح والذرة الصيفي ولعبتهم المفضلة هي «السبيجة» ولعبها اللعبة الأم للشطرنج.. ويشارك في هذه اللعبة رجلان ويجلسان على الأرض ويضعان رسم مربع مقسم إلى ٢٥ خانة، ومع كل لاعب اثنتا عشرة قطعة من الأحجار الصغيرة (من لونين مختلفين).. ويضع كل لاعب أحجاره وتبقى الخانة الوسطى فارغة، ويحاول كل لاعب أن يوقف حركة أحجار خصمه، وذلك إذا انحصر حجر بين حجرين للخصم.. وللحجرة المحاصرة تحسب للفالق.. وتنتهى اللعبة، والفالح هو الذى يلجج في طرد أحجار خصمه.. وهذه اللعبة تحتاج إلى وقت طويل وصبر.. وتفكير قبل أية حركة.

## الحياة الروحية

مارجرس (الشهيد العظيم مارجرس) هو حامى وراعى وحارس نجع مارجرس.. مكاناً وسكاناً.. بل هو حارس المنطقة كلها.. وتحتفل المنطقة بكل سكانها ونجوعها من المسلمين والأقباط بمدى ميلاده واستشهاده ٧ هاتور ٢٣





.. نماذج بشرية من قرية مارجرس ..

ويقدمون له الذنور، كما تقدم إلى هذا الشيخ الطيب الذنور من نجوع حوله (حيث توجد الملاحونة التي يطحن فيها سكان مارجرجس غلالهم)، وعرب العزية، والزرايبي، وعزب البحر، وعيساوية غريب..

ومن تقاليد نجع مارجرجس أن العرسان يذهبون يوم فرجهم (زفافهم) إلى قبر الشيخ حامد للحصول على بركته قبل إتمام مراسم الزواج .

ومن كرامات الشيخ حامد الذي يشترك مع مارجرجس في حماية مصالح سكان النجع أن أحد الفلاحين كان يزرع بصلًا بالقرب من قبر الشيخ حامد الذي يبعد عن مساكن النجع، وذات يوم جاء للصومس لسرقة البصل، وعندما وصلوا إلى الحقل نبالاً لم يجدوا بصلًا بل وجدوا حلقًا في الحقل .. وكرروا المحاولة ثلاث مرات في ثلاث ليال متوالية، وفي كل ليلة يشاهدون الحقل مزروعًا ببدايات الحلقا، وأخيرًا عرف هؤلاء الصومس أن الشيخ حامد هو الذي يوهبهم أن الذي جاءوا ليسرقوه . لكن بصلًا بل مجرد حلق .

وسكان النجع يحتفلون بمولد الشيخ حامد ويوزعون الملبس والبثون (الفطير) على زوار المولد والمختلفين إلى الشيخ الطيب ..

وهناك «بئر العين» التي تقع تحت صخرة كبيرة ملتزعة من الجبل، ويقال إن الشيخ شبحون هو الذي أوقفها وهي منحدرت نحو النجع، ومن تقاليد سكان النجع أنهم يخلطون الحنة بماء هذه البئر، ويحنون هذا الجزء من الصخرة الذي يظل العين (أو البئر) ويقال إن هذا الجزء من الصخرة هو مكان يد الشيخ عندما أوقف الصخرة، أما البئر (البئر أو العين) فهي المكان الذي وضع عليه هذا الشيخ الطيب قممه ..

وإلى هذه العين منحج المرأة العقيم، وتريد وهي تستحم في ماء «بئر العين»، هذه الأغنية:

يا بئر العين طريقك ملى مف

وان عطاني ربي لروحك في زفة

يا بئر العين طريقك سلاسل، سلاسل

والتي يشرب منك يروى المسافرين

وفي إحدى أمسيات الصيف يتجه الفلاحون على جمالهم إلى «بئر العين»، ويحملون معهم ما يحتاجونه في الطريق وفي أثناء إقامتهم عند «بئر العين»، معهم فريق من المغنين ولعازفين .. وهناك يطلبون من الشيخ شبحون أن يحقق لهم

ما يريدون .. وعندما تذب المؤلف إلى هذه البئر مع أحد أبناء لخميه وعندما يصل إلى حيث توجد مجموعة من الأحجار يطلق عليها «غفير الوادي» (وادي الشيخ شبحون) .. طلب منه مرافقته أن يطوفا حول هذه الأحجار قبل الدخول في الوادي حتى يعودوا من زيارتهم سالمين دون أن يمسهم سوء .

ويحدثنا نسيم حنين عن الأعياد التي يحتفل بها سكان مارجرجس وهي الأعياد القبطية: عيد الميلاد (عيد اللبني)، وعيد الفطاس، وخميس العهد، وحد السبت، وعيد القياامة، وعيد الحنرا، وعيد الشهداء ... كما يحتفلون بمارجرجس في يوم مولده ويوم استشهاده، كما يحتفلون بمولد الشيخ حامد وبمولد الشيخ شبحون (في «بئر العين»).

### الأدب الشعبي في مارجرجس

وحتى تكتمل صورة شخصية مارجرجس لابد أن أقدم للقارئ بعض ما سجله نسيم حنين من فواظير ومن أمثال شعبية ومن أغاني هذا النجع الصمدي، ثم أختتم . كما فعل المؤلف . ببعض الألفاظ التي يحتملها قاموس سكان مارجرجس ..

### الفواظير:

١ - شي خد مالي ومال ابوي (الدخان) .

٢ - ابو سها وابوسها وادفع قنوسها (السجارة) .

٣ - شي إن رطله يمشي وإن حليته يوقف (يوقف) : (الحذاء)

٤ - أبويا بنالي قصر (جسر) ما يستطيش غير وحدي (الجلابية) .

٥ - شي طويل طويل وعضاه في عبه (البكر) .

٦ - أربع بلحات في الطبق بركات (أثناء البقرة)

٧ - أربع مكبات (جمع مكبة) ع الجمر مكفيات (أقدام الجمل) .

٨ - قالب صابون في الأرض مدخون (الفجل) .

٩ - بصله حرافة في للطاقة (العقرب) .

١٠ - سردل دك دك لايجل ولايفك (الببضة) .

١١ - أبويا بنالي مندره فيها الضحك والكركرة (القلة) .

١٢ - نخلنا العويصة ما فيهاش غير بلحة زينة والباقي صبيص (السماء والقمر والجدوم) .

١٣ - لوح يرسم يرش الدنيا وام الدين (النجوم) .

١٤ - صحن زلزال لايتكس ولايتلج (يتلقلق) ، (للمر) .

١٥ - مركب غوازي جاية نطاطي (المصافير)

### الأمثال الشعبية :

١ - دل أخوك المؤمن على طريق الخير

٢ - حرس ولا تخون

٣ - الجار الهني أخير من الأخو البعيد

٤ - عيشة اللدامة ولا لحة الجبانة

٥ - الفقر بلا دين هو الخنى الكامل

٦ - الجواز عدد النصارة زى عقدة الحريرة

٧ - قسط خص ولا جمل شرك

٨ - فصاية تسند الزير

٩ - ولاكل من لف العمامة خال ولا كل من ركب الفرس خيال

١٠ - الملمشطة ولا العمى الكامل

١١ - غير ولا تحصد

١٢ - يا ما زالت من راكبين للخيول

١٣ - بين الجار والجار نار

١٤ - ان عشرت حمارك من الغرب رسيها (أجهشها)

### الأغاني

١ - الليل كما الغول

وكل الناس يخاف منه

إلا فتيل السحنة لم يخاف منه

البلت جالت (قالت) لا بوها

ولا اخششت منه

توب الحيا داب يابه

والنهد بان منه

والزرع اللي بحرى البلد طاب

عجل عليه لمه

ليطير الطنابا يقطعوا الدواك منه

يمرلوك همه

٢ - لولاك يا حلو لولاك

لم كنا جينا هنا لولاك

يا مورد للحدين

سبونا للحدى وياك

والله ما تجيني يا جميل

لتعدك قعدة السلطان على الكرسي

ولزمزم الكاس وأسقيك من جلاب تونس (اسجيك)

يا أعز من نور عيني سلامات

٣ - يا حلو ياالى قميص للدم شكا منك (جميص) حنكك بنحط

(ينطق) عمل بلّ القميص (الجميص) منك والله إن عطرنى

خزائن مال فى سلكه لا يعثر المال وأخذ غيبي منك

٤ - عجبى على حنة حليوة

فى ايدها اليمون خاتم

طلبت منها الوصال

قالت يا جدع رب العباد خاتم (جالت)

ولذا كان بذك فى يا جميل

روح لا بويا بحرى البلد حاكم

وعد له الشهر على كفه وتعالى

نطير الدم اللى ليه زمان خاتم

٥ - أبويا بدالى قصر (جصر) بدبل وخطافات

وعمل عليه غفر ميت نفر

عجبى على جدع زين فات على ليميه نصها

وخذ وصاله من المحبوب وخطى وفات

٦ - طلق (طج) الهوى ع الباب

قلت (جالت) المحبوب جانى

أتاريك يا باب كتاب

تنهز بالمانى

٧ - تحب راجل تعيش راجل نموت راجل

تحب مرة تلف أمك ولم عدت عاد راجل

تصنع مالك على راجل تلاقى رجال

تصنع مالك على حرمة تلف أمك تصبح فقير الحال

فعدت أكر على الرقق الملقيتش (مالجيتش) .

وأخيراً هاهى بعض المفردات المستعملة فى لهجة وفى  
حياء مارجرجس:

- أبقونة (اللوحة الدينية التى تعلق على جدران الكنيسة والكلمة يونانية وتعنى صورة وتطلق جونه (قونة) .
- عيد النحلة (النحلة) : بداية الفصحان، يقال إن هذه للنحلة تشير إلى دموع ليزيس على زوجها أوزوريس .
- هوب: لون من الغناء يصاحب العمل فى الشادوف .
- حلفا: نبات شيطانى يدمو على صنعة الكرعة .
- غوايش (غويشة) وهى الأساور ويطلق عليها عدادى عندما تكون من الزجاج .
- فرّوج : دجاج .
- عين الهوا: فتحة فى الفرن تنظم مرور الهواء وتنضب للحرارة داخل الفرن .
- جبنويت: الخبطونة .
- الفرخ: الزفاف .
- جنديل (قنديل) : يطلق على سنبلة القمح وعلى مصباح يضاهى بالزيت، ويطلق على طقس كسبى (دينى) يقام فى البيت .
- جرجرة: مكسة .
- جريئة (قريئة) : الأخت التى يقال إنها الروح التى هى عدوة صاحبها حسب الحرف السائد، ولأشك أن هذا الحرف يعتمد على موروث فرعونى قديم .
- كحريت: البيض .
- جمر (قصر) : سكن للقسيس أو راعى الكنيسة .
- جطينة (قطينة) : جلالية من القطن .
- عازل: تطلق على الابن الذى يترك بيت أبيه ليعيش مستقلاً بعيداً عن رعاية أبيه .
- بشكور: أداة من الخشب أو الجريد لسحب الخبز من الفرن عند نضجه .
- بيمة: كبة .
- دج (دق) : وشم .
- بحة: بطة .

● ديار: ساكن الدير .

● ديوان: قاعة الاستقبال .

● مدج: مدق .

● مالمطى: ديك رومى (وهو يعبر عن النفخة الكاذبة أى الادعاء والتظاهر، ويطلق عليه فى اللغة الفرنسية ديك هندى (رما نسبة إلى المهرلجا) وفى الإنجليزية ديك تركى (يطلق على رأى الإنجليز فى غرور التركى فى الزمن القديم) وفى لهجتنا المصرية تقول ديك رومى (ونحن نعرف مدعى غرور الرومان عندما احلّك بهم المصريون قديماً) .

● زول: شبح .

● طولة أو نحول أو هداة: مكان لأكل الحيوانات .

● ولجب: العزاء .

● رهبة أو رجة: حوش أو فناء الدير .

● شخلمة: عقد من الذهب .

● طياب: روح الشمال .

وأكتفى بهذا القدر من قاموس نجع مارجرجس، وأردت به أن أحيطك علماً بالجو اللغوى لهذا النجع الصمدى .

وكان الظروف التاريخية والجغرافية والاجتماعية والإثنولوجية قد وفرت للكتور نسيم هدى حين هذه العينة البشرية .. عزلتها .. وجعلتها صالحة للدراسة فى هذا المعمل البشرى الطبيعى .. هذه العينة المصرية القبطية التى تتكون من أكثر من أربعين عائلة تسكن داخل أسوار الدير وخارجه .. وهناك فى نجع الحماوية عينة مصرية مسلمة تنتشر عالمياً مصرياً آخر ليقوم بدراسة عنها حتى يمكن الوصول - من نتائج هاتين الدراستين - إلى حقائق جديدة تكشف لنا جوهر النض المصرية .

### نجع مارجرجس فى عام ١٩٨٦

لعل أهم إنجاز علمى قمحه نسيم هدى فى هذه الدراسة (التي انتهى المعهد من طبعها فى أبريل ١٩٨٨) بجانب بحثه الشامل وتحقيقه الدقيق فى كل الدواخى المتطقة بشخصية نجع مارجرجس - مادياً وروحياً - وبجانب هذا الإسهام فى ميدان للفلكلور المصرى عن طريق نصوص الأغاني والأمثال الشعبية والوازيير والمادات والتقاليد فى هذا المجتمع .

بجانب هذا المجهود العلمي الشاق الذى تم فيما بين الأعوام ١٩٧١ و ١٩٧٣، وحرصاً من هذا الباحث الأمين على أن تأتى دراسته شاملة وكاملة أنه بعد ثلاثة عشر عاماً من إتمام البحث.. أى فى عام ١٩٨٦ عاد إلى زيارة هذا النجع، وفى ملحق فى نهاية الكتاب نرى نتيجة هذه الزيارة التى أرى أنه بها وضع المسسات الأخيرة للوحشة عن نجع مارجرجس.. سكاناً ومكاناً.

وجد نسيم حنين اللجج فى عام ١٩٨٦ قد تغيرت ملامحه وسماته الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية.. لقد تغيرت أدوات الإنتاج وتغيرت بالكلية العلاقات مع الأرض وبين السكان ومع العالم الخارجى.. تغيرت أشياء كثيرة بسبب دخول مصر فى عصر الانفتاح.. وعرف سكان مارجرجس - لأول مرة - الهجرة إلى مدن البترول.. وعرفوا عن طريق المال الطريق إلى الأجهزة الكهربائية سواء فى البيت أو فى النخط.. لقد تغيرت الصورة القديمة التى سجلها نسيم حنين بالنكمة وبالصورة وبالرسم التوضيحي (شارك فى التصوير الفوتوغرافى المصور الفنان الآن لكثير.. المصور بالمعهد الفرنسى).. ودخل نجع مارجرجس عصر الكهرباء أيضاً.. ومن كانوا يعملون فى صناعة الأدوات والآلات القديمة البدائية قد انتقلوا إلى أعمال أخرى أو هاجروا إلى مدن البترول.. ولابد أن هذه التغيرات قد حدثت فى نجع العيسوية وفى النجرع والقرى والمدن المصرية جميعاً.. وكم نحن فى حاجة اقتصادية واجتماعية وإنسانية لدراسة شاملة عن عصر الانفتاح.

وكان نسيم حنين يقول لنا ولعلماء مصر إنه لو كان قد قام بدراسة نجع مارجرجس عام ١٩٨٦ لقدم عملاً آخر مختلفاً كل الاختلاف عن عمله الحالى (٤٤٤) من القطع الكبير + ثمانون صورة فوتوغرافية + ٢٥٠ رسماً توضيحياً وكروكياً)...

وهكذا صدقت توقعات العالم المصنولوجى سيدج سونرين (١٩٢٧ - ١٩٧٦) التى سجلها عن هذه الدراسة عام ١٩٧٣.

هذه الدراسة الجادة الشاملة عن نجع مارجرجس.. هذا النجع الطبى (المصرى) الذى يقع فى محافظة سوهاج (على بعد ١٢ كم من أخميم) التى قام بها الدكتور نسيم حنين والذى صدرت عن المعهد الفرنسى للآثار الشرقية (المدينة - القاهرة) فى أبريل ١٩٨٨ متجسج من أهم الدراسات التى صدرت عن القرية المصرية، وهى من الدراسات الشهمة التى تحدثت عنها الصحف الفرنسية حديثاً وفضض بالتقدير والثناء على هذا المجهود العلمى الذى قام به نسيم حنين.. هذا

المجهود الذى يشر للقارئ وهو يقرأ ويتابع خطواته أن فريقاً كاملاً من علماء الاجتماع وللزراعة والفولكلور والإنثروبولوجيا والحصارة قد قام به.. وكان هذه الشهور التسعة (ما بين ١٩٧١ - ١٩٧٣) التى كانت مدة الدراسة امتدت تسع سنوات..

لم يترك نسيم حنين ملحقاً من ملامح مارجرجس.. مكاناً وسكاناً إلا وترقف عنده طويلاً لإبراز كل خطوطه وكل ألوانه سواء فى للزراعة أو الصيد.. أو عادات وتقاليد وأعمال السكان الأخرى غير هذين العاملين الأساسيين.. وكم تحدث طويلاً عن نشاط المرأة فى نجع مارجرجس فى البيت والفيط (ولنا أذكر هنا هذا العمل الزوائى العظيم لنقاص المصيرى الزامل الصديق عبدالحكيم قاسم وأقصد به «أيام الإنسان السبعة»).. ويخرج القارئ وهو يمتلك صورة كاملة للاملاح، واضحة للقسمات، بارزة للسمات عن نجع مارجرجس (بل عن كل قرية مصرية).. يخرج قارئ هذا العمل الضخم وكأنه عاش فى نجع مارجرجس ويتصرف على سكانه.. وعلى أعمالهم وعلى كل ألوان نشاطهم المتعددة والمتنوعة.. وعرف حياتهم الاجتماعية والاقتصادية وعرف أيضاً عاداتهم وتقاليدهم وعرف مآثوراتهم الشعبية من أمثال شعبية وفوازير وأغانى فى العمل وفى المناسبات الاجتماعية والبروحية الأخرى.. عاش معهم فى أعيادهم وفى مواسمهم ومواسمهم.. وعرف أيضاً أعلامهم.. وعاش أفراحهم القليلة وأحزانهم الكثيرة للفقيلة.. وكان أيضاً ضيفاً عليهم.. وشاركهم طعامهم وتقبل كريمهم وترحيبهم.. واستمع إلى شكواهم من لفتقار النجع إلى مستوصف.. وإلى مدرسة.. وإلى وحدة زراعية خاصة.. وإلى طاحونة (بدلاً من الانتقال إلى نجع كرله) ومنحك معهم وغنى معهم.. ولطه وجد وفقاً لولعب معهم لعبة «السبجة» (التي أراها الأصل للبعد للعبة الشطرنج) وتعرف أثناء وجوده فى مساكنهم على أنثاهم البسيط وعلى أدوات ومواسل حياتهم للبيحية.. شاهد القرن وللكانون.. وأماكن أكل الحيوان (المخالو).. ولطه صعد إلى السطح وشاهد الطيور من دجاج وأرانب كما شاهد أبراج الحمام العائمة بالعمام..

ولم يكف نسيم حنين بالنكمة - كما سبق أن ذكرت - بل وضع الكلمات بالصور والرسومات والكروكيات..

هذه الكلمة للخالفة عن هذا العمل المجدد أريدت بها أن أوجه أنظار علماء الاجتماع والفولكلور وغيرهم إلى القرية المصرية.. لأنها الطريق إلى الوصول إلى جوهر النفس المصرية.

# امتزاج الأطر بالأساطير بالفلسفة في أعمال الروائي إبراهيم الكوني

عرض : شمس الدين موسى

بعد الكاتب الروائي الليبي «إبراهيم الكوني»، المولود عام ١٩٤٩، واحداً من أهم الروائيين العرب المعاصرين، وذلك لتميزه في تصوير وتقديم العالم، الذي اختار تصويره في كتاباته، وهو عالم الصحراء الليبية التي تمتد تخومها غرباً نحو الجزائر والمغرب وموريتانيا، وشرقاً حتى تتصل بالصحراء الغربية في مصر، وجنوباً إلى قلب القارة الإفريقية، وهي المنطقة التي ظلت لآلاف السنين موطناً لقبائل الطوارق التي لم تحد حركتها حدود، عبر الدول المختلفة التي تتداخل حدودها في تلك الصحراء، مما أدى إلى تنوع الخبرات الإنسانية والثقافات لدى أبناء الطوارق من الإسلام الذي اعتنقوه إلى العقائد البدائية والوثنية والإيمان بوجود الجن والخرافات، فضلاً عن الأساطير التي عمقت وجودها تحت الطبقات المتركمة داخل عقل إنسان تلك المناطق الشاسعة.

ولقد قدم «الكوني» عدداً متميزاً من الأعمال القصصية والروائية التي لفتت إليه الأنظار في عالمنا العربي وروسيا وأوروبا، ورفعته إلى مصاف الأدباء الكبار، حيث ترجمت أعماله وأعدت عنها الكثير من الدراسات النقدية... وأعمال الكوني تشمل في:

١ - جرة من دم قصص

٢ - الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة قصص

٣ - العربة الحجرية قصص

والملاحظ أن أعمال إبراهيم الكوني للمترجمة توارثت لكي تعبر عن ذلك العالم المدهش، عالم الصحراء وإنسانها بديانها ووحايتها وبحار رمائها التي لا تحدها حدود، بما تزخر به من حيوانات مثل الغزلان، والماعز، والإبل، والودان ذلك الحيوان المنقرض، فضلاً عن الأمكنة المختلفة التي ظلت مجهولة تماماً للبعيد عنها، ولا يعرف أسرار دروبها غير رجال القوافل التجارية، والأدلة الذين ينتمون إلى تلك الأراضى الشاسعة المترامية.

- ٤ - الخماسية = الخسوف، البئر، الراحة، أخبار الطوفان الثاني، نداء الرقواق «روايات»
- ٥ - نزيق الحجر رواية
- ٦ - البئر رواية
- ٧ - المسجون جـ ١ رواية
- ٨ - المسجون جـ ٢ رواية
- ٩ - القفص رواية
- ١٠ - الخروج الأول رواية

والمؤكد للقارئ أن «إبراهيم الكوني» على وجه الخصوص، والكتاب الذين كتبوا أعمالهم عن الصحراء وهم قلة نادرة للغاية في العالم العربي، استطاعوا أن يطوعوا قدراتهم التعبيرية في فن الرواية لعالم الصحراء، ومن المعروف أن الرواية فن البرجرازية، وظهرها ارتباط في أوروبا بظهور الطبقة البرجرازية، وهو نفس ما حدث في مصر بالضبط، إذ ارتبط ظهورها بتطور شخصية الطبقة الوسطى، لكن قدرة «الكوني»، ومن على شاكلته - أنه اتخذ من الفن الروائي وسيلة لتصوير عالم الصحراء، الذي تربيع فيه الشعر دوماً، وما يتصل به من ملاحم وقصص شعبية كفن أول وأداة تعبيرية أولى.

وجميع تلك العوامل وضعت الرواية التي يكتبها الكوني في وضع خاص، المكان فيها يترامي ترامي الصحراء، ويختلط فيها أسلوب الحكى الملحمي بالرؤى الشعرية الشفافة، فكان لها حساسيتها الخاصة بين الروايات العربية. ولما لاحظ أن الكوني وهو واحد من أبناء الطوارق الذين لهم استعداداتهم الإفريقية ينظر إلى ذلك العالم نظرة قداسة، وكأنه الفردوس المفقود، فهو راوٍ لكل شيء.. الحكايات.. والأساطير.. والخرافات.. والملاقات المعتقد، كما لم ينس أبداً إلقاء الضوء على الأخلاقيات النبيلة التي يتسم بها ابن الصحراء، خاصة في علاقته بالحيوان، كالجمال، أو الغزال، مع شعور دائم بالتوحد مع الكائنات المحيطة به، فالعلاقة مع ما حوله عضوية وتشفق حياة الصحراوي كاملة، وكأنه في كل ما كتبه كان مجنوناً بالرغبة في تسجيل ذلك العالم، الذي رأى أنه يتعرض للفناء والزوال بفعل أشياء كثيرة ليس أهمها رياح القبلى الحارة التي تهدد كل شيء بالتدمير، حتى الراحة الحصينة.

كان الكوني بمثابة الراوى - الهاكى، الذى لا يقف أمام زمن محدد، اختلطت في ذهنه الخوارق بلغة الجن بالمشاعر

الدينية، التي تتداح داخل نفوس أبطاله كاندياح رياح الصحراء التي لا يهونها عائق. ولقد أنت كل أعمال الكوني تقريباً لكي ترتبط بحكمة ما أو مقولة ما سطرها أخلاق الصحراويين ونبلهم أثناء تطلهم للأشياء من حولهم. بل إننا نجد في أعماله الكثير من التماثلات الفلسفية والوجودية المتناثرة هنا وهناك، مما يدل على عمق رؤية الكاتب الذي أجمع كل ما يرتبط بالحدائق والتفاصيل بأفكاره الفلسفية وتأثيراته العامة، مما أعطى لأعماله الكثير من العمق.

وفي رواية البئر - الجزء الأول من الخسوف - نجده يصور حيرة الإنسان أمام عبث الحياة، المتحلى في أفعال البهية وعناصر الطبيعة، فهو في حيرة دائمة بسبب الجفاف وقلة بل ندرة - المياه، التي عندما تهطل تتحول إلى سهول تجرف في طريقها كل شيء، ويحول الموقف من النقيض إلى النقيض. وفي كل الأحوال يصور حالة صناع الإنسان.. ويقول:

«لكن ما يحدث أن الصحاري الجردية عين الله عليها بالأقطار مرة كل عشرين أو ثلاثين عام، وغالباً ما تكون أمطاراً وحشية ضارية انتقامية، تبديد المواشي وقطعان الإبل، وتجرف البيوت والناس وتغسل الدنيا بالضحايا من الأرواح والخسائر والحيوانات إنها تتحول إلى نعمة وغضب إلهي يقع على الرؤوس كمصيبة منزلة من الله، ويدل أن يعم الفرخ بالسيلول والأمطار التي طال انتظارها يندب سكان الصحراء حظه ويكفون قلاهم، ويحزنون على مواشيه الضائعة.

ينقلب الحلم الذي انتظروه طويلاً إلى أتم شام، حتى أن ضعاف النفوس والإيمان منهم يرددون في بأس من فقد صوابه... ما حاجتنا إلى المراعى الخضراء، بعدما جرفت السيول مواشينا! ما حاجتنا إلى قطعان الغزلان إذا كانت السيول قد جرفت أمهر القناصين القادرين على صيدها.

ولعل ذلك السؤال السرمدي بين سكان الصحراء، يمثل نوعاً من التساؤلات الوجودية المشروعة، فالأخطار حولهم في كلا الحالين، أثناء الجفاف الذي يقطهم، ويجعلهم يأكلون أى شيء، مهما أكل أحدهم حذاءه الجدي في قصة «الجنب» من مجموعة «الوقائع المفقودة من سيرة المسجون»، وبعد هطول السيول التي تأخذ في طريقها كل شيء مخلفة البوار، والفقدان في البسوت، مع الاختسار في المراعى وعلى أطراف الجبال... وفي كلا الحالين أين المفر؟ بينما ما يرون أن ذلك الغضب الإلهي يأتي بسبب ضعاف النفوس، الذين بسببهم تغضب الطبيعة عليهم جميعاً، وهو ما يشكل حالة إيمانية واستسلامية لأقدار الطبيعة التي لا يمكن أن تكون ضدهم في

الأصل، وإذا أنت بتأثيرات صندهم وصند حياتهم فذلك بسبب للشرور التي يمارسها بصنهم.

ورأى أنفق مع النافذ الروسى «أوليف غيراسيموف» الذى قدم «إبراهيم الكونى» للقراء الروس فى توصيف أعماله باعتبارها تجتذب العنصر الاجتماعى، فلم تن بالمشابكات الاجتماعية التى على بها الكتيريين من كتاب الرواية فى العالم أمثال دويستوفسكى ونجيب محفوظ، بقدر ما عثت بتقديم التحليل النفسى العميق المرجح للإنسان وقدره فى تلك البيئة الفاحشة، وكان سند الكونى فى ذلك تجرسته للحياة الواسعة التى استلهمها من حياة قبائل الطوارق التى هو واحد من أبنائها.

واللاحظ أن قصص مجموعة «جرعة من دم» التى كتبها مبكرًا تكشف عن قدرات متعددة، فضلاً عن قدرته على السرد المتواصل، مع تقديم الأمزجة الخاصة لأبطاله سواء كانوا بدواً رحلاً، أم فلاحين، أم طوارق ممن يهانون الأم الجوع..... وكان الكونى يقدم كل ذلك بعيداً عن المباشرة أو الخطابية وهو ما لفت أنظار زملائه وأسأنته أثناء أن كان يحصل العلم فى الاتحاد السوفيتى، فكان المرم دوماً بتصوير التراجميدى الكاملة لشعبه الذى تمتد فروعه فى شمال إفريقيا بدوله المتخلفة.

وفى رواية «الواحة» نرى أنه صور ذلك التناقض الواضح بين أخلاق وسلوكيات سكان الواحات والبدو الرحل، الذين قدسوا حريتهم الفردية، فالصراع بين الواحة وبين البداية يقود على روح الاستقرار بين سكان الواحة الذين يميلون إلى الزراعة والتجارة واستقبال اللقائل والبضائع من كل ناحية، بينما البدو لا يطيقون ذلك الاستقرار مادامت تلك الصحراء الواسعة ملكهم الذى لا ينازعهم فيه أحد. لكن عندما تلف الصحراء أمواج الجفاف التى تطول، فحرق الشمس كل شيء، فلا يجد البدوى الماء اللازم له ولحيواناته وليله، سرعان ما يرحل مسجراً إلى الواحة. وهناك تصطدم العادات ووسائل الحياة، فزعم أن قبيلة الشيخ «غوما» لجأت إلى الواحة، لكن بعضهم وعلى رأسهم الشيخ نفسه لا يحلو له الحياة واستقبال أسدقائه إلا فى المغارة خارج الواحة، ففيها راحته واستقرار روحه وهذوه نفسه، بتأملاته وتصويراته عن الحاضر والمستقبل التى لا تحدث بعيداً عن المغارة، ويقول الكاتب على لسان أحد فلاحى الواحة مخاطباً البدوى، الذى يسخر منه بسبب كبريائه الزائفة، بينما هو ينادى فوق محفة من سعف النخيل معلقاً بين الأشجار بسبب الخوف من العقارب.. ويطلب من الفلاح أن يساعد.

- خلصنى أولاً ثم نتحدث عن كل شيء بهذوه، عن المعالم وعن الكبرياء.

تصاعد الزيد حول شغتي الفلاح «مزروق»، وهو يزمرجر: أخلصك كى تدى رقبتي، أو تطلقى مكانك، هذه فرصة جيدة كى تسمىنى إلى النهاية أبها لشكابر. هذا جزء هزلك بى وسخريتك ما نحن الفلاحين بامشقر قبائل الصحراء. تهيمون على وجوهكم فى البرارى وتكبايون بأنكم تمارسون الحرية. يلذغكم الجوع فتقاطروا على الواحات كما تقاطر قطمان الإبل العطشى إلى الآبار، تأكلون من أيدي الفلاحين وعلمنا تحمون بالشبع تدوسون على رقابنا لتعودوا إلى صمراكنم ولكنم تتغنون بالحرية. يالكم من مكابرين أوعاد.....»

والمؤكد أن الكونى رأى أن يسجل الكثير من الدوائر والحكايات التى كادت تندثر فى خماسية الفصوف، وذلك بوصف تلك المكونات الصيقة والمعبرة عن الشخصية الصحراوية، التى على بها، كما كانت المادة التى قدمها مثل العناصر الأولى لدراسة اندروبولوجيا الصحراء، وبلغه بهذا كان مسجل - أيضاً - طبائع وشرائط حياة، بل تاريخ جماعة رأى أنه مغفل على الصياح، ولو أنه لم يتوقف عند عوامل الاندثار والصنماح فى خماسيته، وإننى أرجح أن عوامل الاندثار أو الصنماح تكتمل فى تكوين المدن الجديدة مع وجود ظروف مستحثة تعمل نحو التغير فى الصحراء، وتخص الدول التى أقامت المشروعات، مع التقدم فى وسائل المواصلات أو اصطناع الطرق التى تقطع الصحراء طولاً وعرضاً، مع قدوم وفود الأغراب عليها سواء للبحث عن الثروة أو الآثار، كما لا ح فى رواية «نزيف الحجر» ذات المستويات المتراكبة، فمن الأخلاق إلى الفلسفى إلى الأسطورى وحد الكونى بين ما هو واقعى، وما هو متخيل أو أسطورى، ومن ثم نرى الإنسان فى صورة جديدة لم نعهده عليها من قبل، فكانت شخصية «أسوف» المتصرف والروحانى الذى تعاف نفسه أكل اللحم، وهو حارس للصحراء، أو حارس الأحجار بعد أن عولوه عليها، وهى الآثار الجديدة المكتشفة التى تحكى عن حضارات غابرة تركت بصماتها على تلك الأحجار فى صور تنضج بكل معانى التاريخ والإنسانية.. ويقول الكاتب:

«بالطبع لم يخطر ببال «أسوف» فى الماضى، عندما قطع للوادي الوحش فى شبابه منشغلاً برعى أغنامه، أن يكون هذا الرسم المحفور فى الصخور يمثل هذه الأهمية كما يراه اليوم عندما أصبح قبيلة لسياح النصارى. يأتونه من أبعد البلدان،



يمبرون الصحراء بسيارات البرية ليشاهدوا الحجر ويفتحون أفقهم دشة أمام عظمته وجماله وغموضه. بل إنه رأى إحدى المرات امرأة أوروبية تركع أمام الصخرة على ركبتيها وتكتم بكلام مبهم عرف بالحدث أنه صلوات الصارى....

وذلك الفهم البديهي الذي أبداه «أسوف» للأثار من حوله هو الذي يفسر تعدد طبقات المعرفة التي توارثت تحت ركام عقل ويدلّية ابن الصحراء، ولم تترك بين أماليها إلا الضموض والسحر، والإيمان بالذين يظنون أنهم يعيشون حولهم ويقفون في الكهوف. وكان كلما سار في جهة ليرعى غنمه يكتشف للكثير من الرسوم فوق الجدران الصخرية فوق الجبال، وجوهاً بشعة كالغليان، وحيوانات قبيحة لم ير مثلاً في الصحراء مما جعله يسأل أباه:

« هل أجدادنا للتدما من الجن؟

مما جعل أمه تكلم محتجها، فعاود سؤاله.. فقالت أمه:

« لسأل أباك..

سأل أباه فضحك وقال:

« ربما كانوا من الجن، ولكن من جن الخير، الجن مثل الناس ينقسمون إلى قبيلتين: قبيلة الخير، وقبيلة الشر. ونحن ننتمي إلى القبيلة الأخرى.. قبيلة الجن التي اختارت الخير...»

والمؤكد أنه ينبع من هذا الفهم الكثير من المفاهيم والمعتقدات الشائعة التي تمايزت مع مكتسبات الإنسان، فالحيوان الذي يسمى بالودان مقدس أو لا يجب قتله أو أكل لحمه، لأن له صلة بالإنسان، وقد أنقذ البطل من السقوط في القاع بين الصخور في رواية «نزيف الحجر»، كما رأى عبداً أبيه داخل عيني الودان عندما أنقذه في اللحظات الأخيرة وقبل ضياعه في الهاوية. كما أن له للكثير من الصور فوق الأحجار، ولابد من الابتعاد عن الناس انقاء لشروهم، فالناس مصدر الشر، كما أن البعض يستمع إلى أصوات الجن في الليل عندما يتحدثون..... إلخ.

### «ثنائية المجوس»

وفي رواية المجوس «ثنائية من جزئين» يبرز الكاتب كيف كانت العلاقات بين الأشخاص تخفي طبقات عديدة ومستويات عميقة من المعرفة ذات الأبعاد المختلفة، فقد تشابكت الصوفية بالمذالية البدائية بالدين الإسلامي والإيمان بالخوارق والجن.... وبين كل ذلك ظهر ما أسماه بالمجوس، وهم حاملو أسرار الصحراء مثل الدرويش، وللعرف،

والشاعرة، والزعيم... ولقد ذهب الجميع في ثنائية المجوس لكل سبيل بحثاً عن مدينة «ولو» المفتحة أو الراحة الفاضلة.... التي أسموها «ولو» ولا يعرف من الذي أعطاهم ذلك الاسم، وسمع الجميع عنها الكثير رويها عنها الروايات والحكايات المدهشة، فهي واحة عجيبة صائتة وسط الصحراء، ولا يمر عليها إلا للتائهون الذين فقدوا جميع الآمال في النجاة من الجذب، والجفاف والحرارة القاتلة، تروي العطشان والمفقود الذي لا يصادفها إلا بعد فقد الأمل والإشفاق على الهلاك. ويتمتع الموعودون بها بالصنافة والتكريم، وبالبهجة التي لم يصادفوها في حياتهم، وكما قيل لا يوجد في كل الصحراء واحة أخرى في جمال «ولو» التي لا يدخلها أحد إلا وخرج منها محملاً بما يفتنيه عن الناس والحاجة طوال حياته....

ولكل يدور حول «ولو» تلك الرواية الأسطورية التي وعد الله بها عباده، أو القلة القليلة من الناس - فهي بمثابة العقيدة وسط ذلك الجذب اللانهائي... ويقول عنها الزعيم:

«ولو» لن تبحث في مجملها على يد بني آدم. الإنسان دنس و «ولو» فردوس مفقود. الخير خير ما ظل طليقاً، فإن انتظم في قناة ومسته يد الآثم الملعون فسد وتفسخ كما يتفسخ ذهب الكثر الذي لم تحر عليه ذبيحة تفك طلاسه.... لو لم توجد ولو في مكان ما، يوماً ما لما كان للصحراء معنى. لما كان للحياة معنى «ولو» هي الغزاة....»

ومثل تلك العبارات، لو فككتا معانيها الأولى والبعيدة لوجدنا أنه لا بد من العلم. فالواقع المرير المجدب لا يمكن الاستسلام له دون رد فعل، والحياة الصعبة في الصحراء التي تحيط إنسانها بالأخطار دائماً، فهو مهتد دائماً بروح الصحراء، وهوامها مثل الثعابين والعقارب التي أفرد لها للكاتب فصلاً كاملاً في رواية الواحة، مع ندرة المياه التي هي الحياة ذاتها لجميع الكائنات الحية إنساناً أو نباتاً أو حيواناً... كل ذلك جعل الوعي الجمعي الضميري للجماعة يلجأ إلى العلم.. ولو.. الحلم والمستحيل والأمل في الوقت نفسه، فهي الرمز الذي التحقت في وجوده جميع هواجس الإنسان الصحراوي، الذي أحب العزلة وعشق حريته الفردية، ولم يحس أبداً بالاستقرار الذي يعيبه على سكان الواحات من الغلاحين.... وما الذي يمكن أن يساعد ذلك الإنسان على البقاء والاستمرار سوى ذلك الحلم الفتى الذي يأتي بمثابة المعادل الموضوعي لاستمراره؟ مع إيمانه بالصبر كفضيلة دلتمة كما يلوح في رواية التبر حتى الوصول إلى تحقيق ذلك الحلم المستحيل.

والمؤكد أن إيراهيم الكوني، في أعماله المتوالية قد نجح بشكل جيد في بناء رواية المجرس على تلك الأسطورة - و- التي تنتشر بين أبناء قبائل الطوارق في الصحراء الإفريقية مفيداً من كل للمجرات الثقافية المعاصرة كما يرى د. شكري عباد، فلم يبق أمام وعي إيراهيم الكوني من المجرات الثقافية الإنسانية شيء، فلاح الاقتباس من نصوص العهد القديم، والجديد والقرآن، والأساطير المحلية، مع اقتباساته العديدة من جيمس فريزر،

ترجمہ احسن = تواتر = التواتر = تواتر = تواتر

[illegible]

# المجذوب

## العاقلة الجنون ..

### ودراسات أخرى

تأليف : فاروق خورشيد  
عرض وتحليل : رأفت الدويرى

تواصل هيئة قصور الثقافة إصداراتها التى تسهم بجدية فى إثراء المكتبة العربية.

وفى سلسلة (مكتبة الدراسات الشعبية) صدرت أخيراً دراسة شعبية بعنوان (المجذوب) للأستاذ فاروق خورشيد، أحد رواد حركة الفولكلور العربية، بعد تقديم الأستاذ خيرى شلبى المشرف على المكتبة . ومقدمة للمؤلف، يبدأ الكتاب ويقع فى خمسة أجزاء ويتكون بعضها من أكثر من فصل.

شخصية المجذوب . عنوان الجزء الأول . الذى يبدأه المؤلف قائلاً:

ظهرت شخصية المجذوب فى أدبنا المعاصر منذ بداياته الأولى فرأيناه عند تيمور ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم والمازنى ويحيى حقى وعبد الحليم عبدالله، حتى يكاد يكون شخصية ذات طابع عام ومشترك تفرض نفسها على الكتاب فرضاً بحكم هذا الطابع المهم والسميز ويحكم وجودها الدائم المتكرر فى حياتنا العادية واليومية . وهذه الشخصية على تكرارها لا تلعب دور البطولة فى عمل ما، وإنما هى دائماً شخصية جانبية وهامشية وإن كانت مؤثرة حيناً وموحية حيناً . ولكنها شخصية يجد فيها القصاصون وسيلة من الوسائل المهمة فى استكمال رسم الجو الشعبى العام للأحياء الشعبية وللقوى أيضاً . كما أنها وسيلة للإيحاء بجو العمل القصصى، وربما وسيلة لإبراز بعض المعانى التى لا يراد ذكرها صراحة لسبب أو لآخر.

وكان من الطبيعي أن تنتقل هذه الشخصية - المجنوب - من الأعمال الروائية والقصصية إلى المسرح والتلفزيون .

### الصورة العامة للمجنوب

إنه رجل في الكهولة أو بدايات الشيخوخة، حاد النظرات مشوش الملامح، قد يكون ملحقاً وقد لا يكون، ذا شارب أو بدونه، مهمل الملابس أو لا تستر له إلا خرق بالية يمسك في يده عصا أو جريدة خضراء - أو سيفاً خضياً - وحافى القدمين في الغالب، إلا إنه دائماً معشوق القوام أو مقتصب القامة على الأقل، صوته جهورى ونبراتة مميزة ذات طابع تهديدي دماغ وحاد، وهذا لا يمنع أن يكون المجنوب هادئاً ووقوراً ولكنه ينطلق من تلكلمات الهائلة ما يحير ويغف إلى التساؤل عن سر هذا الهدوء ومعنى هذا الوقار، وسواء كانت شخصية المجنوب هادلة ووقورة أو متمردة صاخبة فهي دائماً شخصية رافضة لما هو قائم - ساخرة بما يألوه الناس وما يستكنون له الناس في معاشهم وأحوالهم ودائمة لهم للاستسلام والخروج عن الدين ، ومتوعدة ومندرة لهم بعذاب الآخرة وويلاتها .

### المجنوب مزيج ما بين الزاهد والدرويش

إن شخصية المجنوب تأخذ :

عن الزاهد : تديبه وعزوفه عن الدنيا بالاكفاء بالتقليل من الطعام والملابس ومن احتياجات الحياة عامة والمعرفة بالدين والارتباط بعالم المال أو عالم المتصوفة .

وعن الدرويش : تأخذ سياحته الدائمة في البلاد والأولون الخضراء - وما يتسم به من سذاجة وتسليم ورضا بالقول - وتواكل وإيمان مطلق بأنه على حق وأنه يعرف طريقه إلى نعيم الآخرة، والصراخ بما لا يفهم الناس من كلمات الحق ، وقد يقترب من أصحاب الطرق الصوفية الذين ينتشرون في المنطقة العربية كلها .

وبالرغم من ذلك فإن سلوك المجنوب مكروه من أصحاب الطرق وأصحاب الزهد والتصوف.. بل إن سلوكه غير ملائم لطبيعة الدرويش وطابعه .

ومع ذلك فصوره المجنوب والزاهد والدرويش تختلط في ذهن العامة وفي الأدب والتجسيد الفني .

غير أن شخصية المجنوب تتميز عن الزاهد والدرويش لتفرد بها بصفة الاعتراض والاحتجاج الدائم على الأوضاع السائدة وعلى الظلم وعلى الماسة والحكام .

### المجنوب - سيبويه المصري

وهو أشهر من أرخ له من المجانيب ولقد اختلفه أشهر مؤرخ لمصر الإسلامية - الحسن بن زولاق - اختلف سيبويه المصري بكتابه عنه سماه كتاب «أخبار سيبويه المصري» - وهو غير سيبويه للدحوى - فهو أبو بكر محمد بن موسى بن عبدالعزيز الكندي السيرفي المعروف بسبويه، ولقد ولد بمصر عام ٢٨٤ هـ وتوفي ٣٥٨ هـ وسنه ٧٤ عاماً، ومرجع تسميته بسبويه ، أنه كان قد اشتهر بالمعرفة في علوم اللغة والنحو...

ويقول عنه المؤرخ حسن بن زولاق في مقدمة كتابه سالف الذكر :

كانت في سيبويه خلال (صفات) تشبه صفات المتقدمين والمتصدرين، فكان يحفظ القرآن ويعلم كثيراً من معانيه وقراءاته وعرابه وأحكامه عالماً بالحديث وبغريبه ومعانيه .. وكان يعرف صدرنا من أيام الناس والذوادر والأشعار - ويكلم في السماع - باختصار لقد اجتمعت فيه ألقاف الروعين والمزدهدين والواعظين الصالحين وأدوات المتأدبين وفكاهات المؤذين، ومن جماع هذه الثقافة الشاملة والتكاملة تتكون شخصية سيبويه المصري الذي يقدمه لنا ابن زولاق في كتابه باعتباره أحد العقلاء المجانين .

### من هم العقلاء المجانين ؟

إنهم طائفة جمعت في صفاتها بين العقل والجلون ومن أهم المجانين العقلاء أو العقلاء المجانين بهول وما نى وخالد الكتاب ومجلون ديراكي ومجلون ابن عامر وغيرهم .

وعن هذه الطائفة كتب الكتاب فيما يحل أن هناك اهتماماً واضحاً عند الكتاب برصد أخبار طائفة العقلاء المجانين والكتابة عنهم وتخصيص كتب كاملة لتواريهم ومطرافهم وأخبارهم، فلم يكن هذا اللون من الناس مرفوضاً من مجتمعه بل كان له احترام وتقدير ، وكان ذلك فهم كامل لأهميته ودوره في المجتمع - ويحيى لنا ابن اللديم في (الفهرست) عن كتاب له اسمه أخبار عقلاء المجانين .

### عودة إلى سيبويه المصري وأخباره

من البداية يحدد ابن زولاق موضوع كتابه أنه نوادر سيبويه وأخباره الأدبية الطريفة مع الملوك والوزراء والأمراء والطاء، ويستطرد قائلاً: لقد كان لسبويه هذا مكانة رفيعة في حلقات الأدب العامة بالمساجد والحلقات الخاصة في قصور المتطاء، ولقد توفي سيبويه المصري في عام ٣٥٨ هـ - قيل

دخول القائد جوهري الصقلي إلى مصر بسنة شهر - ولقد أسف جوهري عندما علم بأخباره وقال: لو أدركته لأهديته إلى مولانا للمز سلاوات الله عليه .

يذكر أيضاً أن سيبويه المصري قد جالس الإخشيد أمير مصر وجالس وزيره «وواكلهما وزادهماء» .

ولقد كان يسمح لسبويه بالجهر بما كان لا يسمح به لأحد (إطلاقاً) . ولقد كان من المعتادة في بلد سني المذهب، ولقد كان يجهر في المسجد قائلاً:

إن النار دار كفر، حسبكم أنه ما بقي في هذه البلدة العظيمة (مصر) أحد يقول القرآن مخلوق إلا أنا وهذا الشيخ أبو عمران أبقاه الله .

هذا خاف أبو عمران وهرب من المسجد حائفاً خوفاً على نفسه . إن أبا عمران المخزلي المشهور بهرب من مجرد إشارة سبويه المصري إليه بوصفه مخزلياً، وسبويه نفسه لا يبالي بما يجهر ولا يهيب بمقاب من أحد .

وتفسير ذلك أن أبا عمران عاقل يحاسب كما يحاسب العقلاء على قوله وفعله؛ ولكن سبويه وإن تحدث حديث العقلاء إلا أن سلوكه سلوك السجانين؛ ولهذا فهو يحتمل لما هو عليه من اختلاط العقل .

#### سبب اختلاط عقل سبويه المصري

اختلفت الناس على سبب الاختلاط (العقلي) عند سبويه فأكثرهم يقولون إنه بسبب شربه حب البلاد وهو نوع من الجيوب كان يتناولها الناس يزعم أنه يجلب الذكاء وحدته ولكنه كان يسبب الجنون، وذهب بعض آخر أن داء السوداء، كان سبب اختلاط عقل سبويه المصري إلا أن واقعة سقوطه في بئر كانت الأمر الفصل في إكمال اختلاطه . ولقد ترتب على واقعة السقوط في بئر عرج في قدمه فضلاً عن اختلاط عقله .

#### قصة السقوط في البئر - ودلالاتها الأنثروبولوجية

إن السقوط في البئر يرتبط بالتمسك في الماء أو الاغتراس في الماء الذي يكرس الطفل لحياته الجديدة، في بعض الديانات وهو طقس سحري معقد قديم أصبح بعد ذلك طقساً دينياً له رموزه السحرية ودلالاته المقدسة، كما أن حادثة السقوط نفسها تشبه بعملية موت بعقبه بحث، أو الولادة الثانية التي نجدها في الأدب الشعبي؛ فالبطل الشعبي لكي يكرس للعمل البطولي لابد وأن يمر باختبار يرمز بطقوسه وأحداثه

إلى الموت الجسدي الفعلي ليعود بعده البطل إلى الحياة مبعوثاً من جديد مولوداً من جديد؛ مما يعنى عبور البطل من صفاته العادية إلى صفات أخرى يكتبها رمزياً عبر الاختبار لتؤممه لدور البطولة . كما أن رمز السقوط في البئر والغرق فيه يعد أنماطاً إلى حكايات الجن الذين يسكنون أماكن الماء ويخطفون الأطفال ثم يعيدونهم من جديد إلى المكان نفسه، وقد تم التأخي بين عالمي الإنس والجان وحظي الطفل بمباركة هذا المالم المجهول وبالتالي حصل على بعض قواه الخفية والخارقة وقدراته التي هي قدرات تغاير وتغوق قدرات الإنسان العادي فقد أصبح طفلاً «ممسوساً» أي مسه الجان، سبويه المصري نفسه كان يصور أن سقوطه في البئر كان من فعل قوة خارقة ولها علة تصور خاص إذ يقول: «ورميت من ثمانى طبقات أربع في علان السماء وأربع في تخوم الأرض الرابعة السفلى» .

المهم أنه يتصور أن حادثة سقوطه في البئر قد عمدته أو كرسته أو عبرت به إلى حالة جديدة وأملته للقيام بتحقيق هدف مأروف وضعه سبويه نصب عينيه طوال حياته، كما أن الناس تقبلوا اختلاط عقله بوصفه حقيقة واقعة فسرت لهم سلوكه المخالف لسلوك العاديين من الناس وجعلتهم يتقبلون منه هذا السلوك . ويحتملونه منه هو، ولا يحتملونه من غيره .

#### المظهر الخارجي للمجذوب سبويه المصري

##### كما يصفه ابن زولاق

«لقد جاء سبويه إلى المسجد وعلى جسده ورة وثياب ورداء ويده عصا، ثم زاد الأمر أكثر فتغير مظهره وزاد اقترباً من للمجذوب بصورته التقليدية؛ فلقد طرح الثياب ومشى عرياناً في الطريق - على عورته خرقه وعلى أكتافه خرقه وقد طال شعره وتدلّى على أكتافه، ويده عصا يتوكأ عليها ومصحف، ويروح إلى الجامع، ويتكلم على الناس بعد صلاة الجمعة» .

##### مجاذيب معاصرون

(الجنرال) في سيدنا الحسين (وعباده) في الجزيرة أمام قهوة عبدالله مجلس لفيف من الأدباء والشعراء في الخمسينيات . وهناك (الابراهيماطور) - فضلاً عن مجذوب باب اللقي الذي كان يصرخ:

«النار النار» ، لماذا يذمون بالنار والموت أت وساعة القيامة قد حانت؟

## عودة إلى المجذوب سيبويه المصري

لقد كان الأمر بالصبة له أمر رأى يرتكبه فيجهر به محتجاً بما عرف عنه من جدون ومع ذلك، فلم يلم من العقاب في كل الأحوال - فلقد أرسله وزير الإخشيد إلى السمرستان، فانطلق يصيح في رجال الوزير:

«يا أعداء الله بعنن نمة الله بقدر خمر للأدنس الأخلص للنجذب الخليب لعن الله الوزير صالح».

وحين يحبسهم الخازن في بيت الزفت يخاطبه الناس في أمره فيضطر إلى إطلاق سراحه، ويحبسه على سرير وضع له على التلج فيعود الناس يخاطبونه في أمره فيضطر لإطلاقه فسيبويه المصري المجذوب لم يكن سخرته في البرية ولا سخرته في الهواء! فلقد حظى بالمعجبين والمدافعين عنه ممن لهم وزن وتقل عند الحكام.

## سيبويه المصري ناقداً لعصره

لم يكن منصرفاً إلى الفتوى في أمور الدين والفكر فقط وكان لا يتكلم (أمر) يمر دون أن يبدى فيه رأيه، ولا معوجاً إلا يحاول أن يكشفه بحديثه ولسانه.

ويحكى ابن زلوق عنه أنه رأى يوم جمعة مركب الإخشيد أمير مصر وقد نصب له حتى ينزل إلى صلاة الجمعة وقد وقف له كل الناس، فصاح المجذوب سيبويه المصري:

«ما هذه الأشباح الواقفة، وللكمائيل العاكفة سلط عليه قاصفة يوم ترتجف الراجفة تدبصها الرادفة وتقلق قلوبهم واجفة».

فقبل له إنه مركب الإخشيد ينزل إلى الصلاة فاستطرد صارخاً ساخراً من الإخشيد:

«هذا الأصل البطون! الصعن البدين! قطع الله منه الوثين ولا سلك ذات اليمين أما كان يكفي صاحب ولا صاحبان ولا حاجب ولا حاجبان ولا تابع أو تابعان لا قبل الله له صلاة ولا قرب له زكاة وعمر بجنته الفلاة، وهذه الحكاية تسطيناً نموذجاً للشر سيبويه المصري كما تسطيناً نموذجاً لفكره وسلوكه ماً: فثدرة مسجوع راق، كما أنه فكر ثوري، ويجهر بهذا وسط الجمع دون خفاء أو خوف، ويحفظ الناس كلماته ويتناقضونها فتنتس عما يحسونه من تمرد وسخط ضد أمير، النبلا وينقل لنا ابن زلوق صورة أخرى لنقد الشجاع المتمرد، فلقد كان سيبويه المصري على حمارة يسير فالتقى بالمستب والأحرار بين يديه فقال صارخاً ساخراً:

«ما هذه الأحرار يا أنتاس، والله ما تم حق أمتوه، ولا سر أصلحتوه، ولا جان أدبتوه، ولا ذى حسب وقرنوه لا حفظ لله من جعلك محتسباً ولا رحم لك ولا له أمأ أو أباً وسلط عليك وعليه من يوجعكما أدباً».

ولا شك أن المجذوب سيبويه المصري كان يشكل نقلاً في المجتمع في عصره منذ الإخشيد وحتى كافور، فشقاه الوزراء والكبراء وأصحاب المناصب، وينطق به العامة وأصحاب الرأي والقادة.

وهو وسط كل هذا علامة منوة صححية على استعمار الكلمة والرأي الحر والمعارضة التي لا تخاف ولا تهاب.

## مجدوب من صنع السلطة

في الجزء الثاني يقدم لنا فاروق خورشيد نموذجاً لمجدوب من صنع السلطة بقصد خداع الناس، باعتباره نقيضاً لسيبويه المصري المجذوب الذي يعبر عن دخيلة الناس، ويجهر بما يودون الجهر به ولكنهم يخشون عاقبة ذلك.

## الملك الصالح أيوب ولي الله المجذوب

قد لا يحب هذا العنوان أهل التاريخ الإسلامي وتاريخ مصر على الخصوص؛ فصورة الملك الصالح في كتب التاريخ صورة للقصة والطف، بل والدم وهذا ما يصوره لنا كتاب «مرآة الزمان» لمؤلفه الشيخ شمس الدين يوسف بن قزواغلي على الوجه الآتي:

كان «الملك الصالح أيوب» مهيباً هيبه عظيمة جباراً أباد الأشرافية وغيرهم، فكان إذا حبس إنساناً نسيه ولا يجسر أحد أن يخاطبه فيه، ولا يمكن إحصاء من قتل من الأشرافية وغيرهم - ولو لم يكن إلا قتل أخيه المادل لكفى:

وفي كتابه «الذيل على مرآة الزمان» يقول الشيخ موسى بن محمد قطب الدين اليونيني:

«فكان الملك الصالح كثير التحيل والغضب والمراخضة على الذنب الصغير والمعاقبة على الروم، كان ملكاً جباراً متكبراً شديد السطوة كثير التجبر والتعاطم على أصحابه وندمائته وخواصه ثقيل الوطأة».

هذا رأى المؤرخ الرسمي في الملك الصالح أيوب، أما في «سيرة النظار بديرين» فهو الملك الصالح نجم الدين أيوب ولي الله المجذوب سواء رضى رجال التاريخ أم غضبوا! فهكذا أراد الأدب الشعبي (الموجه من السلطة كما سيوضح فيما بعد)

«ومد الملك الصالح يده إلى الهواء وقال: يا دائم ثلاث مرات ، وقبض على شيء من الهواء وناولوه إلى الوزير وقال: خذ هذا فأخذه فإذا به كتاب يقال له: دلائل الأحكام ، ثم استطرد الملك المجذوب قائلاً:

«إذا تصبرت عليك دعوة فكها من هذا يا شاهين واحترس عليه غاية الممكن فإنك موعود به» .

مثال آخر على كرامات الملك الصالح ولي الله المجذوب هو قدرته على التواجد في بلدين في الوقت نفسه؛ فهو من (أهل الخطوة) إذ يصل بحكم قدراته الصوفية العجيبة إلى تعدد الزمان والمكان وقهر كليهما ليكون دائماً حيث يريد . بل له نبزات فقد تعرف على الجاسوس الصلوبي في حاشية عز الدين أبيك؛ إذ يقول للملك الصالح ولي الله للمجذوب لوزيره الرجل اجتمع على الرجال ولكن الرجال قلبه خالص لا يعلم بحال الرجال إلا الملك الصالح (الله) لكن الملك معذور لأن الظاهر للناس والخافي لله .

وهكذا يقترح مؤلف السيرة بالملك الصالح من شخصية المجذوب النمطية التي عرفناها عند ابن زولاق وغيره من أربعا للعقلاء السجانيين في تاريخ شعبنا العربي وفي تاريخ أدبنا وفكرنا . ولكن الشخصية هنا تأخذ عدة أبعاد مميزة مما يخرج بنا إلى عدة نتائج مهمة وجديدة بالنسبة لفهمنا للتاريخ المملوكي ، وأيضاً في تكوين أدواق الجماهير وتكوين اتجاهاتها الفكرية والثقافية ثم السياسية أيضاً . ويعني هذا أن المستهدف أن نسمع الجماهير على لسان الملك الصالح أيوب ولي الله للمجذوب كلاماً يعني أن الفساد القائم بعمره الملك ، ولأنه ملك صالح فهو يعرف أصحاب الفساد وأسبابه ويرصدهم ويترقبهم ، ولكنه لا يستطيع لهم عقاباً؛ لأن الله لا يريد لهم العقاب العاجل السريع ولكنه يمهّل لهم ويمد لهم ولكنه لم يمهّلهم وسيسقهم سقفاً حين تأتي اللحظة التي يريد بها لهم .

ولقد كان للحاجب يصرخ في ديوان الملك المجذوب عند انعطافه في الناس قال:

«لا تحسبن الله يغفل ساعة ، لا بد ينفذ حكمه وهو يعطى من يتجاوزون في ملكه حتى إذا فرحوا بما أوتوا أخذوا» .

وهذا كله بالطبع يقودنا إلى الاستنتاج المنطقي بأن شخصية الملك الصالح بهذا الوضع من رسم سلطة ذكية تسخر الفن في خدمتها وخدمة أتباعها ، وتعاول باستعمال هذه الأداة الشعبية النافذة . ألا وهي السيرة الشعبية . أن تركيب أصدان الجماهير وأن تسيطر عليها لترضى وتسكت وتنتظر ولا تلور .

وهذه هي الصورة التي يقدمها للملك الطاغية كتاب السيرة الشعبية وهذا يكشف لنا الدور الخطير الذي يلعبه الأدب الشعبي (الموجه) في إعادة كتابة التاريخ وإعادة رسم الشخصيات التاريخية بما يرسب في ضمير العامة وأذهانهم ومن الواضح أن معظم هذا الأدب ربما كتب لتحقيق أهداف سياسية محلية وقومية في الوقت ذاته لواحد . لقد كتب تحت رعاية السلطة في بعض الأحيان ، كما كتب احتجاجاً على السلطة في أحيان أخرى .

والمثال هنا سيرة على الزبيق؛ فهي حكم واضح وصريح على العصر ومفوكه وقادته وسامته . أما سيرة الظاهر بيهرس فنجد الموقف المخالف تماماً لدرجة تعكس صورة الملك أيوب كما عرفه المؤرخون إذ تقول السيرة:

«كان الملك الصالح قد زهد الدنيا ورغب في الآخرة . عرف للحلال من الحرام فبعد الملك العلام وصار من عباد الله الصالحين ، وهو من صغر سنه على الفلاح واليتيم ولا يجالس الدولة لا يحضرهم في حكومة ، فسموه الأكراد الصالح نجم الدين أيوب ولي الله المجذوب وتستطرد السيرة:

ولقد اشترط على نفسه أن لا يأكل من السلطة ولا يأخذ شيئاً من أموال المملكة ولا يأكل إلا من كسب يده إذ يقول الملك الصالح لوزيره شاهين:

«اعلم يا شاهين أننا رجل أصغر الفصوص وأعمل السكايف ولا أعرف للسلطة ولا أعرف أحكامها» .

ونصف السيرة مركب الملك الصالح على الوجه التالي:

«وركبت الأكراد الشهب وتقلدت بالسيف والخشب والأتراس المميز فنزلوا من الديوان وهم يمدحون الله الديان الرحيم الرحمن وهو يقولون: الله الله لا إله إلا الله محمد رسول الله» .

ولنسمع السلطان صالح ولي الله للمجذوب يوجه وزيره:

يا شاهين ، تأخذ للمظلوم ممن ظلمه . وتحكم بالعدل والله عليك من الشاهدين .

كما يشترط على وزيره:

«أأكل معي من الدقة والقراقش» .

لقد أكسب مؤلف السيرة للملك الصالح ولي الله المجذوب قدرات خارقة وكرامات فيقول:

## دراسات شعبية أخرى

بعد تقديم نموذجين مثلاً قاضين لشخصية المجنوب بالنسبة لفهمنا للأدب الشعبي نتضح لنا السمات التالية:

١ - فالشخصية في (سيرة الظاهر بيبرس) ملكة في الحكم لا لعالم معترض (كمسيحيوهم المعسرى) على سلوك حاكم وأتباعه وعلى ما يقتضونه في حق الشعب وللرعية كما هي مألوفة عند المجاذيب في كتب للتاريخ والأدب.

٢ - والشخصية هنا لواحد يرتبط بقوى كشف غيبية ويقدرات تفوق قدرات البشر، فتجعله يعرف ويتصرف كما لا يتصرف الناس العاديون - لا في أمور حياته وحدها ولكن في أمور الناس - ومع هذا فهو لا يغير ما يحش فيه الناس من ظلم ولا يرفع عنهم الثمن والصف.

٣ - الشخصية هنا تفتقد ولكنها تمنى الناس من حولها بأن ما يحدث له حل - وأنه لسبب - وأن السبب يحد عنهم لأنهم لا يدرون ما هو في علم الله وإن علم الله مغيب عن الناس وأن قدره أن يحتمل الناس ما يحدث لأنه يحدث بأمره وأسبب يريده الله والفرج قادم لا ريب.

ولعله من الواضح أن كتاب (سيرة الظاهر بيبرس) للدندار والدنداري وناظر الجيش وكاتم السر والصاحب، قد درسوا شخصية المجنوب بكل أبعادها ويكل تأثيرها الجماهيري، وكل قواها على الاستحواذ على رضاء الناس

وتوجيه سخطهم ورضائهم. لقد استعار كتاب السيرة هذه السمات عن شخصية شعبية ناجحة وأبرزها بكل مهارة ويكل حذق لترسخ في ضمائر الناس كما رسخت الشخصيات الشعبية الناجحة.

يكمل فاروق خورشيد كتابه بعدة دراسات شعبية أخرى تغطي بقية أجزاء الكتاب وفصوله.

الجزء الثالث بعنوان: الحروب الصليبية والأدب الشعبي وهو من ثلاثة فصول أولها حول الحروب الصليبية والثاني حول دور الأدب الشعبي والثالث حول الحروب الصليبية والأدب الشعبي.

الجزء الرابع: بعنوان المرأة في السيرة للشعبية والجزء الخامس بعنوان (ذو القرنين والخضر) ويتكون من أربعة فصول أولها بعنوان: البطل الأسطورة الذي تنازعت الشعوب.

والثاني بعنوان: الرحلة إلى مشرق الشمس ومغربها.

الثالث بعنوان: وحدة العالم القديم.

والرابع والأخير بعنوان: تداخلات إسرائيلية في حكاية عربية.

وهذه الطاوين كما يقول خيرى شلى في تقديمه:

«في حد ذاتها رؤوس موضوعات كبيرة تشهد أن فاروق خورشيد فاعها حقها من البحث والدرس والصياغة الأدبية،





# ببليوجرافيا التراث الشعبى قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨ (٩)

د. إبراهيم أحمد شعلان

## نكت ونوادير وفكاهات

فهرس عام / مطبوع  
آلام جما

محمد فرید أبو حديد.

- القاهرة، دار المعارف، ١٩٤٨، ص ١٦٥.

- ثلاث نسخ كالمسابقة.

\*\*\*

فهرس عام / مطبوع  
أخبار جما

دراسة وتحقيق عبدالستار أحمد فراج.

- سلسلة حيون الأدب العربى، القاهرة، دار مصر للطباعة

١٩٥٤، ص ٢٠٠.

\*\*\*

فهرس عام / مطبوع

أخبار أبى نواس : تاريخه ونواديره وشعره ومجونه.

جمال الدين أبى عبدالله محمد بن مكرم بن منظور

٧١١هـ، وتحقيق محمد عبدالرسول إبراهيم - السفر الأول -

القاهرة ١٩٢٤م.

- ثلاث نسخ كالمسابقة.

\*\*\*

فهرس عام / مطبوع

أخبار الحمقى والمغفلين

أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزى ٥٩٧هـ.

- نسخة فى مجلد طبع دمشق ١٣٤٥هـ .

- نسختان فى مجلد طبع القاهرة فى ١٣٢ ص.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### أخبار الطرقات والمتماجنين

أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزى ٥٩٧هـ.

- صنع له طرقاً من حكايات الطرقات وتولدهم المجنونة، وقسمه إلى ثلاثة أبواب؛ فيما ذكر عن الرجال وعن النساء وعن الصبيان.

- نسخة في مجلد طبع دمشق ١٣٤٧هـ، في ١٠٦ ص.

- خمس نسخ أخرى كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### اضحك

عبدالله نمان.

- جزماء - القاهرة ١٩٣٨، ١٩٤٧.

- نسختان من الجزء الأول.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### أنف تكتة وتكتة

- أسدرته دار الراديو والبكوكرة.

- القاهرة في ٤٨ ص.

- نسخة كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

تبييض الطيرين بما ورد في السمر لوالى العرس  
الحافظ شمس الدين محمد بن علي بن طولون الحنفى

٩٥٧هـ.

- نسخة في مجلد طبع مطبعة اللزقى بدمشق ١٣٤٨هـ،

في ١٥ ص.

- نسخة أخرى ضمن مجموعة بقلم محتاد في ٢٠٨ ورقة

رقم ٢٠ في المجموعة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### تحفة أهل الفكاهة في المنادمة والتزاهة

محمد سعد بن محمد سعد المعروف بالمصرى.

- القاهرة ١٣٠٧هـ، ص ١٤٨.

- نسخة كالسابقة ضمن مجموعة، طبعة ثانية ١٣٢٦هـ.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### التحفة السنوية في النوادر العربية

- جمعها أبو القاسم بن سديرة - باريس.

- طبع حجر ١٩٤٢هـ.

- الطبعة الثالثة ٣١٦، ٣٥٩ ص.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### التسالى في سهرات الليلالى

تكتور هلال فارحى.

- مجموعة ملح في الفكاهات والنوادر والألعاب مع ذكر

أقوال وحكم ونصائح وأخبار وأمثال وألغاز ولغات رمزية  
ومسائل رياضية فكاهية وغيرها.

- الموجود منها الجزء الأول - مرتب على اثنين وعشرين  
باباً في مجلد، طبع القاهرة ١٩٢٧، في ٤٢٢ ص.

- الجزء الأول من نسخة أخرى منه كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر  
كلامهم وأشعارهم

أبو بكر أحمد بن ثابت الخطيب البغدادي ت ٤٦٣هـ.

- نسخة في مجلد طبع دمشق ١٣٤٦هـ، بأولها مقدمة في  
ترجمة حياة المؤلف لناشرها حسام الدين القسسى في  
١٠٨ ص.

- نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر  
كلامهم وأشعارهم

أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت المعروف بالخطيب  
البغدادي ت ٤٦٣هـ.

- نسخة طبع دمشق ١٣٤٦ هـ.

- نسختان أخريان منها كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### ثمرات الأوراق في المحاضرات

تقى الدين أبو بكر بن علي المعروف بأبن حجة الحموى.

- وهو كتاب مشتمل على زبدة ما يحتاج إليه في المجالس والمحافل من النوادر والحكايات.
- نسخة ضمن مجموعة مخطوطة.
- نسخة أخرى ضمن مجموعة، طبع الوهيدية بمصر ١٣٠٠هـ.
- أربع نسخ أخرى كالسابقة.
- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١٠٤١هـ.

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- ثمرات الأوراق فيما طاب من نوادر الأدب وراقى
- تقى الدين أبو بكر بن علي الشهور بابن حجة الحموي، ت ٨٣٧هـ.
- جزءان ضمن مجموعة، القاهرة ١٣٣٩، من ص ١.
- ٦٦٨ للكتاب الأول.

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- جامع الفنون وسلوة المحزون
- نعم الدين أحمد بن حمدان الحلبي ت ٦٩٥هـ.
- قال في أوله: هذا الكتاب يتصرف فيه الناظر بين هزل رقيق وجزل مما أظهرته الحكمة الإلهية من عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ومنافع الحيوانات والنباتات وملح الأخبار والحكايات.. إلخ، رتبته على مقالات وأبواب وفصول.
- نسخة في مجلد، مخطوطة كتبت ١٣٥١ هـ عن اللسخة للفونوغرافية بدار الكتب رقم ٤٢٨٢، في ١٥٥ ورقة.

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- جحا في جانيبولاد
- محمد فريد أبو حديد.
- المعداد ٢٢ من سلسلة أقرأ، القاهرة، دار المعارف ١٩٤٤م، ص ١٤٤.

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- الجليس الصالح الكافي والأمنس التناصح الشافي
- أبو الفرج السعفي بن زكريا بن يحيى بن حميد بن داوود المعروف بابن طرار الجريزي اللهرواني ت ٣٩٠هـ.

- أوردته كثيرا من فنون العلوم والآداب، وضمنه كثيرا من مصاحم للكلام وجواهره وملحه ونوادره. ذكر فيه جماعة من أهل اللطم والأدب ألفوا كتباً تدعو نحو هذا الكتاب منها كتاب التكميل للمبرد، وكتاب الأنواع للصولي، والوارد لأبي قماش، جله على مجالس موزعة على الثلثي والأيام.
- مخطوط بقم معاد ١٢٩٦هـ.

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- جمع الجواهر في المنح والنوادر
- أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحميري القيرواني ت ٤٥٣هـ.
- القاهرة، مطبعة للرحمانية ١٣٥٣ هـ، ص ٣٥٢.

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- حدائق الأزهار في مستحسن الأجوبة والمضحكات والحكم والأمثال والحكايات والنوادر
- أبو بكر محمد بن محمد بن عاصم الأندلسي الغرناطي.
- يقول في أوله: جمعت في هذا الكتاب من طرف الأخبار ورائق الأشعار ومستحسن الجواب ومضحكات المولدين والأعراب ونوادر الحكم والأمثال والآداب ما يستحسن ويستطرف ويستمتع من كل نادرة غريبة أو نكتة عجيبة.
- مخطوطة بقم مغربي.
- نسخة أخرى طبع فاس.

\*\*\*

#### فهرس عام/ مطبوع

- هدية الأفراح لإزاحة الأتراح
- أحمد بن محمد بن علي بن إبراهيم الأنصاري اليمني من علماء القرن ١٣.
- جمع فيها من اللطائف ونوادر النكات والظرائف.
- ألفها ١٢٥٤هـ، طبع بولاق ١٢٨٣هـ.
- خمس نسخ أخرى طبع عثمان عبدالرازق ١٣٠٢هـ.
- نسخة أخرى مخطوطة آخرها أن هذا الكتاب طبع في كلكتا ١٢٥٤هـ.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### حلبة الكميت في الأدب والنوادر المتعلقة بالخمرات

شمس الدين بن الحسن اللؤلؤي ٨٥٩هـ.

— ألفها ٨٢٤هـ ، ط بولاق ١٢٦٦هـ.

— نسخان أخريان كالمسابقة.

— ست نسخ أخرى منها، طبع الوطن ١٢٩٩هـ.

— نسخة أخرى مخطوطة كتبت ٨٦٧هـ.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### حلبة الكميت في الأدب والنوادر المتعلقة بالخمرات

شمس الدين محمد بن الحسن اللؤلؤي المصري ت ٨٥٩هـ.

— رتبها على خمسة وعشرين باباً وخاتمة.

— نسخة في مجلد بقلم معاذ كتبت في ١٠٨٩هـ في ١٤١ ورقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### الدر المختار لتسلياة الأفكار

— مجلة أدبية تحتوي على مقالات علمية وقوائد طبية وصناعية وتاريخ الحروب الصليبية وعلم الفراسة وحكم ولطائف ونوادر.

— جمع نعمه ساروفيم، صاحب المكتبة العمومية في نيويورك، طبع نيويورك ١٩٠٨م.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### الندارى في ذكر الذراري

كمال الدين أبو حفص عمر للشهير بابن التمدن الحلبي ١٦٠هـ.

— يشتمل على أخبار الأبناء الحمقى وللجباء وما ورد في مدحهم ونهمهم من الأخبار اللبوية وما قيل فيهم من الأشعار واللوادر.

— مرتكب على ثلاثة عشر باباً ضمن مجموعة، طبع الآستانة ١٢٩٨هـ.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### ديوان الأدب في نوادر شعراء العرب نسيم أفندي الطلو

— كتاب أدبي جمع فيه نوادر شعراء العرب وشواربها المتضمنة للفكاهات الأدبية، نسقها حسب المواضيع ورتبها على ١٤ فصلاً أُرديفها بملحق في نوادر شعراء العصر اللذين تمكن من الطور على بعض نوادرهم .

— طبع العراق بصيدا ١٩١٢م.

— نسخة أخرى.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### روضة أهل الفكاهة

أحمد بن محمد الشبراوي وكيل جريدة أبي الهول.

— وهو كتاب أدبي لكاهي على ثلاثة أبواب في الفكاهات الأدبية واللوادر التهذيبية والأشعار والأغاني الحديثة والقديمة والتواشيع والمواويل.

— طبع المؤيد بالقاهرة ١٨٩٥م.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### روضة أهل الفكاهة

أحمد بن محمد الشبراوي وكيل جريدة أبي الهول بمصر.

— رتبها على ثلاثة أبواب:

الأول في الفكاهات الأدبية واللوادر التهذيبية.

والثاني في الأشعار للحكمة والأدبية والهزلية والغرامية.

والثالث في الأغاني المسحجلة الحديثة والقديمة والتواشيع والمواويل وأدوار الغناء وأنواع النغمات.

— طبع الشرفية ١٣١٧هـ.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### الروضة الأنسية في النوادر اللطيفة

ترجمتها الياسابات هراي مما وجدته أثناء مطالعتها بعض الكتب الجرمانية، وهو كتاب في تهذيب عقل الصغار وتلقيف الأحداث، وضعته لمطالعة اللوادر اللطيفة واللطائف الأدبية الحايية للمقصص الدافعة والفكاهات الرقيقة.

— طبع الأمريكية ببيروت ١٨٩٤م.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

السمر في السفر والأنيس في الحضر

شاهين مكاربوس بك.

– رتبة على ثلاثة أجزاء : في المقتطفات للقاريخية  
واللطائف الأدبية والمحاضرات الظرفية والأجوبة اللطيفة  
والنادر والملح .

– نسخة في مجلد مطبع المتكلف بالقاهرة ١٨٩٥م.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

سيكولوجية الضحك

أحمد عطية الله.

– نسخة في مجلد، طبع الحلبي ١٩٤٧، ص ٣٧٧.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

الضحك - بحث في دلالة الضحك

هنري برجسون - وترجمة سامي الدروبي وعبد الله  
عبدالدائم.

– نسخة طبع القاهرة ١٩٤٧م، ص ١٣٦.

– نسخة أخرى طبع ١٩٤٨م.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

طرف عربية

جمع عمر السويدي.

– ليدن ١٣٠٣، ١٣٠٦ في مجلدين، ص ٢٤٣، ٣٧ص.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

الظرفاء والشحاذون في بغداد وباريس

صلاح المسجد.

– القاهرة ص ١٢٧.

– نسختان كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

عقلاء المجانين

أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب التيسابوري،

ت ٤٠٦هـ، ونشره وجيه فارس الكيلاني.

– يشتمل على التعريف بالجنون وأنواعه ونكات المجانين  
والبله والمتعالمين وما يتعلق بكل ذلك.

– نسخة في مجلد طبع القاهرة ١٩٢٤ في ١٦١ ص.

– نسختان أخريان كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

الفاشوش في أحكام وحكايات قراقوش

– لم يلم جامعها.

– ضمن مجموعة، القاهرة، مطبعة بولاق ١٣١١هـ، في

١٥ ص (للكتاب الخامس).

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

فكاهات جحا وأبي نواس

نظمه محمد عبدالمعظم أبويثينة.

– القاهرة، مطبعة أبي الهول ١٣٥١هـ، ١٩٣٣، ص ٩٥.

– ست نسخ كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

قطائف اللطائف

جمعها بعض الأدباء مما حكاه بعض الظرفاء على أسنة  
العراف.

– مجموع من الحكايات والنوادر والحكم والخواصم والأخبار  
ورقائق الأشعار والأمثال والمواعيل والأساطير ونحو ذلك.  
وجميع ذلك باللفظ العامية الدارجة.

– نسخة طبع القاهرة.

– نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام / مطبوع

لطائف الروايات

نقولا رزق الله.

– وهي فصول لطيفة تدخل في أربعة أبواب عامة:

الباب الأول في لطائف قصصية .

والباب الثاني في لطائف شرعية .

والباب الثالث في لطائف الحكم والملح والأخبار والآراء.

والباب الرابع في المطبوعات الحديثة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### لطائف المعارف

- أبو منصور عبدالمالك بن محمد المالبي الليسابورى ٢٥٠ هـ.
- وهو كتاب فى لطائف المعارف وطرائفها وغرورها وغرائبها ونكتها وعجائبها، رتبها على عشرة أبواب.
- السماع: فى طرائف الاتفاقات فى الأسماء والكلى.
- والتاسع: فى ملح للنوادى وفى غرائب الأحوال وعجائب الأوقات.

- طبع ليدن ١٨٦٧ م ومعها مقدمة وملاحظات باللاتينية للأستاذ جونج .
- نسخة أخرى مخطوطة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### اللطائف

- لم يعلم مؤلفها.
- وهى تحتوى على احدى وثلاثين لطيفة فى مكاتبات الأولاد المستطرفين ومكاتبات الشوق والغرام ومكاتبات الظرفاء من الناس والأمراء والبنساء والعلماء والفلماني والأعيان والسلطين والأمراء والفولجات وما إلى ذلك.
- نسخة فى مجلد بقلم معناد، فى ٤٠ ورقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### المجموعة الأدبية لطالبى معرفته العربية.

- جمعها أحد المستشرقين الروس، وهى تشتمل على أحاديث نبوية فى الحكم ومكارم الأخلاق وعلى نوادر وحكايات أدبية قصد بها الاسماناة على المطالمة العربية.
- طبع بطرسبرج ١٨٧٦ م.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### مجموعة نوادر جحا الكبرى

- نشر على أحمد - بيروت.
- نسخة فى ٦٨ ص.
- نسخة كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار فى الأدبيات والنوادر والأخبار

- محيى الدين بن العربى ٦٣٨ هـ.
- أودعها ضرورياً من الآداب وفنوناً من المواعظ والأمثال والحكايات النادرة والأخبار المائرة وحكايات مضحكة مسلية.
- طبع حجر بمصر ١٢٨٢ هـ .
- ست نسخ أخرى طبعات مختلفة.
- نسخة أخرى مخطوطة بقلم معناد، كتبت ١٢٧٧ هـ.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### مختار النوادر

- جمع واختيار أحمد أبو الفضر منسى (الموجود الآن ١٩٢٦).

- وهو كتاب يشتمل على نوادر طبقات من الناس تباينوا فى عقولهم ومذاهبهم: كنوادر الأنكباء والبله والأغبياء والمجانين والدحويين والشوام والبخلاء ونحو ذلك.
- مثذبة بمخار من نكات ملوحة تجمع بين الجد العازم والفكاهة الغزلية.
- رتبها على سبعة أبواب، طبع الاعتماد بمصر ١٣٤٠ هـ.
- ١٩٢٢ م.
- نسخة أخرى كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### مذكرات جحا

### محمد فهمى عبداللطيف

- العدد ٨١ من سلسلة «كتب للجميع»، القاهرة ١٩٥٤، ص ١٢٦.
- نسخة أخرى كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### المستظرفات

- جمع إبراهيم زيدان.
- كتاب يشتمل على أشهر النوادر الأدبية والفكاهية والغزلية، مرتبة على ثلاثة أقسام.
- نسخة طبع الهلال، القاهرة.
- نسخة أخرى كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

مسامرات

حبيب لندراس.

- ط سوماج ١٩٣٣، ٨٤ ص.

- نسخة كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

مسامرات الخواطر

تأليف م. ن.

- طبع شبين الكرم ١٩٣٤، ص ٣٩.

- أربع نسخ كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

مسرات الخواطر فى التتكتيت والنوادير

الشيخ أحمد عبدالباقي الدقاق.

- كتاب فكاكى هزلى وشتمل على نكت هزلية ونوادير

عامية فى فن التتكتيت وما تسميه العامة بالتقلاوى. فصل بين

كل قافية وأخرى منه بنادرة عامية ورتبه على جملة فصول

ونوادير .

- طبع مطبعة الجامعة بالقاهرة ١٣١٢ هـ. وهو مذيّل

بفصل مضحك من رواية للصوص والصابين مع البخيل

شيخ الجعانيين للمؤلف.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

مسرات الخواطر فى التتكتيت والنوادير

جمع أحمد عبد الباقي الدقاق.

- ضمن مجموعة، القاهرة ١٣١٢ هـ (الكتاب السابع)

ص ٤٨.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

مضحك العيوس

- لم يعلم مؤلفه.

- مرتب على ثلاثة عشر باباً :

الأول فى الحكايات الأدبية .

والثانى فى نوادر المغفلين .

والثالث فى نوادر القضاة .

والرابع فى نوادر المعلمين .

والخامس فى نوادر المتنبيين .

والسادس فى نوادر النحاة .

والسابع فى نوادر الأطباء .

والثامن فى نوادر الشعراء .

والتاسع فى الأحاجى والرسائل .

والعاشر فى الأجرية المسككة .

والحادى عشر فى نوادر النساء .

والثانى عشر فى نوادر الصبيان والخدم .

والثالث عشر فى نوادر البخلاء .

- مخطوط كتب ١٢٦٦ هـ، به خروج من الوسط.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

المطريات

شاكر شقير اللبناني.

- مجموعة تحتوي على أشهر القصص وألطف الحكايات

وأطرف النوادر تتضمن كل حكاية منها نكتة أدبية أو فائدة

علمية .

- الموجود منها الجزء الأول طبع دار المعارف ، القاهرة .

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

المغفلين والطفيليين والبخلاء

محمد على أحمد (صاحب مضحك العيوس).

- وهى مجموعة فكاهية ورتبت عن جماعتهم تتضمن

سخافاتهم وهذيانهم ونواديرهم ومكانباتهم وأشعارهم.

- نسخة فى مجلد طبع بالقاهرة فى ٤٨ ص.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### ناطقة المحتالين أوحافظ نجيب

جورج طلوس.

- يتضمن كذا من نواذر حافظ نجيب وحيله الغريبة
- وحكاياته للمدمنة المحببة كتبها وهو نزيل سجن الحضرة
- بالأسكندرية قبل الحكم عليه في حادته مع الكاتبة الكسندرا
- الفرند صاحبة مجلة أنيس الجليس .
- طبع القاهرة، بها ترقيع وتقطع .

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### النخبة الزكية فى النوادر الفكاهية

محمد زكى الأثرى، كان موجوداً ١٣١٢هـ.

- وهى فى النوادر الفكاهية الأدبية؛ منها ما نقله عن
- بعض الكتب والجرالد، ومنها ما هو على ألسنة أهل الأدب
- وأرياب الفوائد.
- طبع للطبعة الشرقية بمصر ١٣١٢هـ.
- نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### ندوة المصامرات الأدبية

- عبد الله عبد المجيد بغدادى.
- الجزء الأول، القاهرة ١٩٥٠، ص ١٥٩.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### نزهة الجلاس فى نوادر أبى نواس

- لم يطع جامعا.
- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، فى ٤٨ ص.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### نشوار المصاضرة وأخبار المذاكرة (المعروف

بجامع التواريخ)

- لأبى الحسن بن على للتدوخت ٣٨٤هـ.
- أثبت فى هذا الكتاب عجائب أخبار الملوك والكتاب
- والوزراء والسادة والبهلاء ونوى الكبر وللخلاء والأشراف

والنظرفاء والمحادين والندماء والأذكاء والأسخياء والكرماء  
والسفهاء والحكماء.. إلخ.

- الموجود منه الجزء الأول فى مجلد، طبع هندية ،  
القاهرة ١٩٢١، نشر د. س. مرجليوث، فى ٣٥٢ ص.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### تلمسه أبى نواس

- محمد الزبيدى.
- القاهرة ١٩٥٣، ص ٢٢٣.
- نسختان كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### التكتة المصرية

- عبد العزيز سيد الأهل.
- بيروت ١٩٤٨، ص ٨٨.
- نسختان كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### نواذر الأدباء

إبراهيم زيدان.

- وهو يشتمل على ما راق ذكره من نواذر الملوك والخلفاء
- والفلاسفة والعظماء والوزراء والخطباء والزاهدين والأذكاء.
- رتبته على خمسة أقسام.
- طبع الهلال بمصر، ١٩٠١ م.
- نسخة أخرى منها كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### نواذر الأدباء ومسامرة النظرفاء

- لم يطع جامعا .
- وهو كتاب يحتوى على درر فائقة ونصائح رائقة من
- الحكايات التى تنفى عن كتاب كالية وديمة وتنفق ثمرات ألف
- ليلة ريلية .
- طبع مطبعة القاهرة.
- نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*



## فهرس عام/ مطبوع

### نواذر جحا

وهو الفوحة نصر الدين الرومى.

– لم يطع جامعا.

– طبع مطبعة السيد على بمصر، ١٢٩٩م.

– سبع نسخ أخرى.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### نواذر جحا الكبرى

ترجمها عن التركية حكمت شريف.

– القاهرة ١٩٥٢م.

– طبعة رابعة، ٢٧٢ ص.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### النواذر والطرف فى الوقائف والحرف

محمد بن مسلم الشافعى من علماء القرن ١٠هـ.

– ضمن مجموعة مخطوطة بقلم معاذ بخت المؤلف.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### نواذر الظرفاء

جمع محمد كمال بكتاش.

عشرة أجزاء فى مجلد، بيروت، ٣٢٠ ص.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### نواذر العشاق

إبراهيم زيدان.

– رتبها على ستة أقسام:

الأول: فى نواذر الخلفاء.

الثانى: فى نواذر بنى عذرة.

الثالث: فى نواذر بنى عامر.

الرابع: فى نواذر الشعراء.

الخامس: فى متفرقات من نواذر العشاق.

السادس: فى مصارع العشاق.

– طبع الهلال بمصر ١٩٠٠.

– نسخة أخرى منها كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### نواذر القليوبى

شهاب الدين أحمد بن سلامة بن شهاب الدين أحمد

الحرفى القليوبى ت ١٠٦٩هـ.

– وهو كتاب يشتمل على حكايات لطيفة ونواذر عجيبة

ونكات غريبة وقوائد أدبية، رتبها على ٢١٦ حكاية.

– طبع حجر بمصر ١٢٧٤هـ.

– توجد ٢٣ نسخة مختلفة الطبعات لهذا الكتاب حتى

١٣٠٨هـ.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### نواذر القليوبى

شهاب الدين أحمد بن سلامة بن أحمد الحوفى القليوبى

١٠٦٩هـ.

– وهى مثنان وست عشرة حكاية.

– نسخة فى مجلد طبع الوردية بالقاهرة ١٢٩٦هـ، فى

١٢٠ ص.

\*\*\*

## ت/ مجاميع/ تصوير شمعى

مجموعة شمسية منقولة من خط العلامة محمد بن طولون

الحفى للمتوفى ٩٥٣هـ.

– بها ثلاث رسائل وهى:

١- دفع الابس فى ترك مصاحبة للناس.

٢- إفادة الرائم لمسائل الدائم.

٣- دور الفك فى حكم الماء المستعمل فى البرك.

\*\*\*

## ث/ مجاميع/ خ

مجموعة بها أربع رسائل:

١- كشف الأسرار فى علم الخبار للتصاوى، كتب ١١٤٤هـ.

٢- تعليق لطيف على الإسراء والمصراع، كتب ١١٤٣هـ.

\*\*\*

## ت/ مجاميع/ خ

مجموعة بها ثمانية كتب.

١- الابتهاج فى الإسراء والمصراع للطنطى، كتبت ٩٨٣هـ.

\*\*\*

## ت/ مجاميع/ طبع السعادة بمصر ١٣٣٥هـ

مجموعة بها ١٩ رسالة وقد سماها طابعها جامع البدائع:

- ١- رسالة الشفاء من خرف الموت ومعالجة ذاء الفم به.
- ٢- رسالة في القضاء والقدر.
- ٣- رسالة في الشوق.
- ٤- رسالة حمى بن يقظان.
- ٥- رسالة الطير.

\*\*\*

## كتبخانة/ فنون متنوعة

قرة النواظر في روضة النوادر

أحد علماء القرن التاسع.

- رتبها على بابين وخاتمة، كتبها ٨٦٨هـ.

- نسخة في مجلد كتبت ٩٦٨هـ.

\*\*\*

## كتبخانة/ فنون متنوعة

تعفة العروس ونزهة النفوس

لأبي عبدالله محمد بن أحمد بن محمد بن أبي القاسم اللبجاني، من علماء القرن الثامن، كان موجوداً ٧١٠هـ، رتبها على خمسة وعشرين باباً في أخبار النساء ومستطرف نوادرهن وما يستلحق من أوصافهن .

- نسخة في مجلد بقلم مغربي كتبت ١١٧٩هـ .

- نسخة أخرى في مجلد كتبت ٩٥٩هـ.

- نسخة أخرى في مجلد كتبت ٩٦١هـ.

- نسخة أخرى طبع حروف، مطبعة شرف ١٣٠٦هـ.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

\*\*\*

## كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر أبي نواس

- خمس نسخ طبع حجر، مصر، ١٢٩٩هـ.

\*\*\*

## كتبخانة/ فنون متنوعة

الكنز المذللون والفلك المشحون

يونس المالكي، من علماء القرن الثامن.

- وهو مجسموخ فرائد، وحكايات وأدبيات ونوادر ولطائف وأحاديث .

- نسخة في مجلد طبع حروف، بولاق ١٢٨٨هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى، طبع حروف، مطبعة عثمان عبد الرازق

١٣٠٣هـ .

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

\*\*\*

## كتبخانة/ فنون متنوعة

كتاب يشتمل على جملة أخبار ونوادر وحكايات وفوائد وهو مثل للكشكول.

- كتب ٨٥٢هـ.

\*\*\*

## كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر نصر الدين الرومي المشهور بجحا

- نسخة طبع حروف، مطبعة كستلي، ١٢٧٨هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة، طبع حروف بمصر، ١٢٧٦هـ.

- نسخة أخرى طبع حجر بمصر، ١٢٩٩هـ.

- خمس نسخ أخرى كالسابقة.

\*\*\*

## كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر أبي نواس

- نسخة طبع حجر بمصر ١٢٩٩هـ.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

\*\*\*

## كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر القليوبي

وهو العلامة أحمد بن سلامة المصري القليوبي ١٠٦٩هـ.

- نسخة طبع حروف بمصر ١٢٧٧هـ.

- نسختان طبع حجر بمصر، إحداها ١٢٧٩هـ والثانية

١٢٧٤هـ.

- ثلاث نسخ طبع حروف بمطبعة شرف ١٢٩٧هـ.

- خمس نسخ طبع حروف، مطبعة عثمان عبد الرازق

١٣٠٢هـ.

- نسخة أخرى طبع حروف، المطبعة للوهبية ١٢٩٦هـ.

- خمس نسخ أخرى طبع حروف، مطبعة شرف.

- نسختان طبع حروف، مطبعة عثمان عبدالرازق

١٣٠٤هـ.

- نسختان طبع حروف، المطبعة للسيدية ١٣٠٧هـ.

\*\*\*

## كتبخانة

### مجموعة

١- ملح الملح، لأبي السعالى سعد بن على الخطيرى.

\*\*\*

## كتبخانة

### كتاب الأذكياء

أبو الفرج بن الجوزى ٥٩٧هـ.

- نسخة فى مجلد، كتبت ٨٧٥هـ بفنر عدن.

- نسخة أخرى طبع حور بمصر ١٢٧٧هـ.

- نسخة أخرى عليها تقييدات كثيرة بخط الشيخ نصر

الهورلى.

- نسخة أخرى كتبت ٦١٤هـ بها خروم.

- نسختان أخريان طبع حروف بمطبعة شرف ١٣٠٤هـ.

- نسختان أخريان طبع حروف بالمطبعة الميمنية ١٣٠٦هـ.

\*\*\*

## كتبخانة

### ضوء القبس وأئس القبس

- وهو مجموع على طراز الكشكول، به تراجم لبعض

الكبراء والشعراء وأدب ونوادر ونكات وغير ذلك.

- نسخة فى مجلد بقلم عادى.

\*\*\*

## كتبخانة

جلسة الكميت (فى الأدب والنوادر المتعلقة  
بالفخر)

شمس الدين محمد بن الحسن اللزاجى، فرغ من تأليفها

٨٢٤هـ.

- خمس نسخ طبع حروف بمطبعة بولاق ١٢٧٦هـ.

\*\*\*

## كتبخانة

### هدية المندامة وطريقة المناسبة

أبو الحسن على بن محمد الحداد المصرى.

- رتبها على أربعين باباً.

- جزءان فى مجلد، كتبت ١٠٤٠هـ.

\*\*\*

## كتبخانة

### نوادر القلوبى

أحمد بن أحمد بن سلامة القلوبى ت ١٠١٩هـ. وقد أناف  
على اللامتين .

- نسخة طبع حروف بالمطبعة الوهابية ١٢٩٦هـ.

\*\*\*

## كتبخانة

### نوادر القلوبى

أحمد بن أحمد بن سلامة القلوبى ت ١٠١٩هـ. وقد أناف  
على اللامتين.

- نسخة طبع حروف بالمطبعة الوهابية ١٢٩٦هـ. الجزء  
الأول.

\*\*\*

## كتبخانة

### ضوء القبس وأئس القبس

- وهو مجموع على طراز الكشكول، به تراجم لبعض  
الكبراء والشعراء وأدب ونوادر ونكات وغير ذلك.

- نسخة فى مجلد بقلم عادى.

\*\*\*

## قوله

رسالة فيما ورد فى قراقوش

وهل له أصل فى التاريخ أم لا.. وجواب جلال الدين  
السيوطى على ذلك.

- ضمن مجموعة مخطوطة كتبت ١١٠٥، فى ٣٥٦ ورقة  
[٢٥٥ مجاميع قوله].

\*\*\*

## قوله

بسط الكف فى إتمام الصف

السيوطى .

- ضمن مخطوطة ١١٠٥هـ.

\*\*\*

فهرس عام/ مطبوع

التمايلى فى سهرات اللوالى

هلال فارحى.

- القاهرة من ٥٣٣ - ٨٥٤ ملحق للجزء الأول، من ص

٥٨٥ - ٦١٢ ملحق للجزء الثانى .

- نسخة كالسابقة .

- الجزء الأول من نسخة أخرى، للقاهرة ١٩٢٧، ص ٢٢٤.

\*\*\*

فهرس عام/ مطبوع

تسالى رمضان

محمد طلعت .

- القيوم ص ٦٦ .

\*\*\*

فهرس عام/ مطبوع

تحفة أهل الفكاهة فى المنادمة والنزاهة

محمد سعد بن محمد سعد المعروف بالمصرى .

- القاهرة ١٣٠٧ هـ، ص ١٤٨ .

نسخة كالسابقة .

\*\*\*

فهرس عام/ مطبوع

ألف نكتة ونكتة

- أصدرته دار للراديو والبكوكة .

- القاهرة ص ٤٨ .

- نسخة كالسابقة .

\*\*\*

فهرس عام/ مطبوع

اضحك

عبدالله نعمان .

- جزعان، القاهرة ١٩٣٨، ١٩٤٧ .

- نسختان من الجزء الأول .

\*\*\*

فهرس عام/ مطبوع

الأسمار والأحاديث

زكى مبارك .

- القاهرة ١٩٣٩، ص ٥٠٤ .

- ثلاث نسخ كالسابقة .

\*\*\*

فهرس عام/ مطبوع

أدب الشعب

حيرم الضرولى .

- للعدد ٦١ من سلسلة «كتب للجميع» .

- القاهرة ص ١٤٥ .

- ثلاث نسخ كالسابقة .

\*\*\*

فهرس عام/ مطبوع

النكتة المصرية

عبدالعزیز سيد الأهل .

- بيروت ١٩٤٨، ص ٨٨ .

- نسختان كالسابقة .

\*\*\*

فهرس عام/ مطبوع

عقلاء الإنس ومجانين الجن

محمد المعامرى .

- القاهرة، ص ١٠٣ .

- نسختان كالسابقة .

\*\*\*

فهرس عام/ مطبوع

الكتاب الضاحك

- جمع المكتبة الأهلية ببيروت، صيدا، سنة ١٩٤٧، ص

١٦٠ .

- نسختان كالسابقة .

\*\*\*

فهرس عام/ مطبوع

الظرفاء والشحاذون فى بغداد وبابريس

صلاح الدين المنجد .

- القاهرة ص ١٢٧ .

- نسختان كالسابقة .

\*\*\*

فهرس عام/ مطبوع

الظرف والظرفاء

أبو الطيب محمد بن إسحاق بن يحيى النوشاء .

(أحد أئمة الأدب فى القرن الثالث الهجرى) .

- القاهرة ١٣٢٤ هـ، ص ١٥٩ .

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### طريف عربية

جمع عمر السويدي.

ليدن ١٣٠٣هـ، ١٣٠٦هـ، في مجلدين، ٢٤٣، ٣٧ ص.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### طرائف عن القضاة

سليمان محمد ثابت.

القاهرة ١٩٥٢م، ص ١٨٤.

نسختان كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### طرائف العرب

أحمد محمد رضوان.

القاهرة، الحلبي ١٣٦٤هـ، ١٩٤٥م، ص ١٤١.

أربع نسخ كالسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### نفحة الريحانة وريشة طلام الحانة

(وهو ذيل على «ريحانة الآليات و زهرة الحياة للدينيا،  
لقاضى القضاة أحمد بن عمر الملقب بشهاب الدين الخفاجى  
المصرى).

تأليف محمد أمين بن فضل الله بن أبى بكر تقي الدين  
ابن دلود المحبى للحموى ت ١١١١ هـ، رتبته على ثمانية  
أبواب:

الأول: فى محاسن شعراء دمشق ونواحيها.

الثانى: فى نواذر أدباء حلب.

الثالث: فى نواير بلغاء الروم.

الرابع: فى طرائف ظرفاء العراق والبحرين.

الخامس: فى لطائف لطفاء اليمن.

السادس: فى عجائب نبغاء الحجاز.

السابع: فى غرائب نبهاء مصر.

الثامن: فى لطائف أدكباء المغرب.

مخطوطة بقلم معناد.

نسخة أخرى فى مجلدين مخطوطين كتبت ١٢٥٤هـ.

نسخة أخرى منها، مخطوطة كتبت ١١٨٨هـ.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### نزهة النفوس ومضحك العيوس

أبو الحسن على بن سرورن الشيشاوى القاهرى.

حطه على شطرين:

الأول: فى المديح والغزل وغيرهما من الجدييات.

الثانى: فى أنواع من الأقاويل والهزليات، وقد انتخب

من هزلياته كتاباً سماه «قرة الناظر ونزهة خاطر».

مخطوطة بقلم معناد كتبت ٩٩٥ هـ.

نسخة أخرى طبع بمصر ١٢٠٨هـ.

نسخة أخرى مخطوطة بقلم معناد.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

### دائرة الفكاهة فى حديقة النزهة

أسدرته المجلة العثمانية بلبنان.

مربط على خمسة عشر باباً، طبع لبنان ١٩١٢م.

Madiha Abu Zeid reports "Folklore and Child's Education", a debate in the first scientific conference of "Child's Education Between Teaching and Learning", sponsored by Susan Mubarak and Prof. Hussein Baha Al Din, Minister of Education.

Mohamed Amer reports the M.A. discussion of Tareq Ahmed Ibrahim Kilil's thesis, submitted to the Faculty of Artistic Education in Tanta.

Tawfiq Hana reviews. Nasim Henri Hunain's book *Margergeres- a Village in Upper Egypt*, published in the Seventies within the publications of the French Centre of Oriental Antiquity. The book describes all forms of life in that village, though everything has changed since its publication.

Shams Al Din Mousa's "The Combining Between the Mythical, Moral and Philosophical in the Works of the Libyan Novelist, Ibrahim Al Koni" is a review of some works by Al Koni.

Ra'fat Al Dowairi reviews Farouq Khorshid's book *AL Magthub-the Wise Insane and Other Folk Studies*. The book describes the image of Al Magthub through presenting a number of Al Magathib in Egyptian History.

This issue ends with the ninth part of Prof. Ibrahim Ahmed Sa'lan's *A Bibliography of Folk Heritage: Folklore Book Lists in Dar Al Kutob and Al Azhar up to 1968*.

In concluding, *Al Funun Al Sha'bia* repeats its invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with studies and folk texts, provided that they are well documented.



tive singing" with its special poetry, music, performance, metres and musical instruments; all of which amalgamates to form the unique identity of our folk singing, the "native singing". Omran concludes his illuminating study with providing a complete text of the *Shilbaia Mawal*.

Dr. Samia Deyab focuses on Mohamed Taha, the folk singer as "a phenomenon worthy of study and research". She gathered the material of her research from Al-Haj Sha'ban Taha Mostafa (Taha's youngest brother), Medla Mohamed Taha (Taha's eldest daughter) and Farahat Mohamed (Medla's husband). Taha passed away on 12/11/1996.

Ahmed Shalch Emasha translates the third chapter of John Mepti's book *African Religions and their Philosophy*, published in 1982. The chapter is entitled "Conception of Time as an Introduction to Understanding African Religions and Philosophy". Mepti writes "I am going to discuss the notion of African time as an introduction to understanding religious and philosophical ideas. The notion of time may help explain beliefs, trends, practices and ways of living in African nations, not only on the traditional level but also on the modern one".

Mohamed Abdel Wahed Mohamed continues his study of the oral literature of Al Hawsa people. He presents three tales from Trimern's book *AL Hawsa's Myths and Traditions*. The tales are *The Revenger and the Witch*, *Dudu Frightens the Greedy Man* and *The Miraculous Ring*.

Prof Khatri Orabi translates Allen Dundes's essay "On the Structure of the Proverb". What is a proverb? It is difficult to answer because what is considered to be a proverb by some people is not so by others. There is no definite definition one can apply to all proverbs. Dandas expounds the problem, trying to find a possible definition based on the structural form.

Ibrahim Kamel Ahmed translates Evans Richard's introduction to MacFerson's book *Egypt's Muleds*. *Egypt's Muleds* is a description of the Muleds in Cairo and other Egyptian cities. The book is an important contribution to the field.

Ahmed Tawfiq provides a number of mourning texts, gathered from Bani Zeid Al Akrad, Asuit. He gives a short background of their narrators, five women aged 48-72, and a glossary of difficult words.

Dr. Samia Deyab reports the Supreme Council of Culture's conference "The present and Future of Traditional Crafts in Egypt", held on 11-13 Dec. 1996.

## This Issue

The question of aesthetics has always obsessed artists, critics, researchers and philosophers. This is manifested in a variety of ways differing from one culture to another according to its special sense of beauty in architecture, furniture, vessels, clothes, etc.

This issue begins with prof. Abdel Ghani Al Shal's study "Aesthetics of Egyptian Folk Pottery". Al Shal sees culture as the totality of material, intellectual and literary expressions. His article discusses pottery, made from the Nile's alluvium, as a main component of Egyptian culture. Alluvium and pottery had a special significance in Islamic art, and they are mentioned about twenty times in the *Qur'an*. Al Shal investigates the views of Egyptian Folklore researchers which reveals the background of Egyptian potters.

Sonia Wali Al Din's "Jewellery and Toiletries of Upper Egypt's Women" is an analytic study of the possessions of the Folklore Studies Centre in Cairo. It describes the jewellery and toiletries of Upper Egypt through reviewing some possessions of the centre, like kohl vessels, rings, bracelets, earrings, combs and anklets.

Dr. Shawqi Abdel Qawi's "The Oral History of Paris and Al Qasr Villages in the Western Desert" is a study of the history of the two villages which applies the oral approach; it investigates their history through viewing their Folk heritage which is as important as documentary papers in studying human societies.

Dr. Mohamed Omran's "Native Singing and Characteristics of Form" argues that every culture creates its unique terms and forms of expression. Omran classifies folk singers into two categories: professionals and unprofessionals, and expounds the different kinds of folk singing like the Sirats, Praise and Mawals. He explores what he calls "na-



---

A Quarterly Magazine,  
Issued By: General Egyptian Book  
organization, Cairo.  
No. 53, October - December, 1996.

---

● الأسعار في البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٢٥٠ دينار ، الكويت ١٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٥٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الخارج :

من سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

من سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيس النيل • رملة بولاق • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

**Dr. Samir Sarhan**

Art Director:

**Abdel - Salam El - Sherif**

Editorial Assistance:

**Hassan Surour**

Editor - in - Chief:

**Dr. Ahmed Ali - Morsi**

Deputy Editor - in - Chief:

**Safwat Kamal**

Editorial Board:

**Dr. ASAAD NADIM**

**Dr. Samha El - Kholy**

**Abdel - Hamid Hawass**

**Farouk Khourshid**

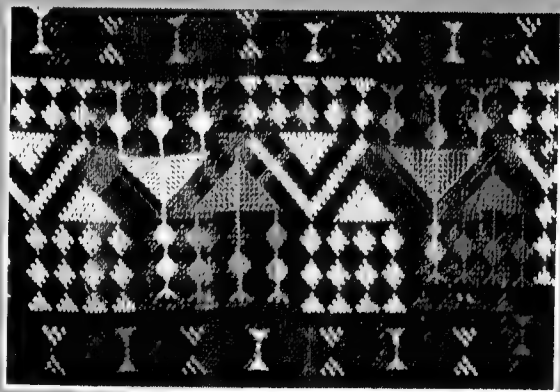
**Dr. Mohammed El - Gohari**

**Dr. Mahmoud Zohni**

**Dr. Mostafa El - Razaz**



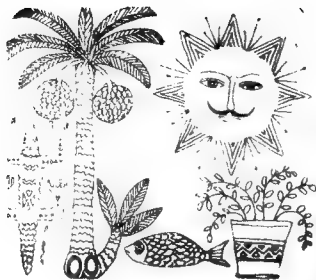






هذا العدد  
يحتوي على  
العدد ١٤٩٩  
العدد ١٤٩٩  
العدد ١٤٩٩





# الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥  
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير:

١. د. أحمد على مرسي

نائب رئيس التحرير:

١. صفوت كمال

مجلس التحرير:

١. د. أسعد نديم

١. د. سمحة الخولي

١. عبد الحميد حواس

١. فاروق خورشيد

١. د. محمد الجوهري

١. د. محمود ذهني

١. د. مصطفى الرزاز

رئيس مجلس الإدارة

١. د. سمير سرحان

الإشراف الفني:

١. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:

١. حسن سرور



عدد ٥٤ - ٥٥

يناير - يونيه ١٩٩٧

المن ٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

● هذا العدد .....	٣
التحرير	
● مع التراث - يوسف الشاروني .....	٧
فاريق خورشيد	
● التعويذة السحرية من أوراق احمد فخري عالم الآثار المصرية ... ١٣	
د. السيد احمد حامد	
● احتفاليه المولد في مصر .....	٣٥
على فهمي	
● الموشحة والزجل ... من الاندلس إلى مصر .....	٤٥
سيد خميس	
● رمضان في اللغة .....	٥٧
شوقي على ميكل	
● الاحتمالات الرمضانية في مصر منذ عصر الولاة حتى نهاية	
عصر المصاليك .....	٦١
د. شوقي عبد القوي عثمان حبيب	
● نحو نظرية للأنواع في الفولكلور .....	٧١
تأليف: فيليب فريجت	
ترجمة: د. خيري درمة	
● فرضية التدهور في نظرية الفولكلور .....	٨١
تأليف: الان دندس	
ترجمة: على عطفي	
● التأثير في القصة الخنائية (١ - الشقل) .....	٨٩
عبد العزيز رفعت	
● رحلة بني هلال إلى بلاد الغرب (التفريية) .....	٩٥
جمع وتدوين: محمد حسن عبد الحافظ	
● عن فن الحداء في قنا .....	١٢١
جمع وتدوين: احمد محمد حسن	
● خرافات الهوسا وعاداتهم (٣) .....	١٢٧
محمد عبد الواحد محمد	
● حكاية شعبية هندية: حكاية تبحث عن مستمع .....	١٣١
أ.ك. راما نوجان	
ترجمة: رافت النديري	
● جولة الفنون الشعبية:	
● الخصائص الجمالية في البناء التشكيلي الشعبي .....	١٣٥
عرض: مروة العيسوي	
● جول مدرسة وعزبة تونس .....	١٤١
حوار: حسن سرور	
● الخبز .....	١٤٥
عرض: مدرح عبد العليم	
● مكتبة الفنون الشعبية:	
● ببلوجرافيا التراث الشعبي .....	١٥٤
د. إبراهيم احمد شعلان	
● THIS ISSUE .....	١٦٦

العدد ٥٤ - ٥٥ يناير - يونيو  
١٩٩٧

## ● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

## ● الصور الفوتوغرافية :

١. مروة العيسوي
١. إينغيلين بوريه
١. سميح عبد البطار شعلان

## ● صورتا الغلاف :

- الغلاف الأمامي :

تصال من أعمال أطفال مدرسة  
تونس بالفيوم  
- الغلاف الخلفي :  
رسوم على أطباق

## ● الإخراج الفني :

صبره عبد الواحد

## ● التنفيذ :

الجمع التصوير (أبلا)

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٦٨٣ / ١٩٨٨



# هذا العدد

لاشك أن غياب المعرفة العلمية بلراثنا الشعبي العربي أمر له مردولته السلبية على مستويات متعددة. لهذا تواصل مجلة «الفنون الشعبية» دورها الرائد في التعريف بهذا التراث، صادرة في ذلك عن إيمان عميق بأهمية هذا الدور وضروريته لخلق حركة ثقافية، أصيلة وفاعلة، تنهض بالإنسان العربي، وتدعم قيمه ومبادئه.

ولعله من قبيل الاتساق مع هذا التوجه أن تستهل المجلة عددها بدراسة للأستاذ **فاروق خورشيد** حول كتاب «مع التراث» للقصاص المبدع، والناقد الدارس الأستاذ **يوسف الشاروني**. وفيها يقف الأستاذ **فاروق خورشيد**، ويطلق الوقوف بموضوعية، عند فصول الكتاب التي تمس أدب القصة ومعنى الدراما، وتحاول أن تربط بين الإبداع المدرسي وبين الإبداع الشعبي، من خلال منظومة تتجه إلى الغوص في أعماق كتاباتنا العربية التراثية، إما للبحث عن وجود قصصى واضح، أو للإمساك بخيوط تدل على منابع هذه القصص، ومصادر المعلومات الطريفة والخيالية التي وردت في الكثير منها، الأمر الذي أحدث نوعاً من الخلط يجمع بين مفهوم الحكاية المصنعة عند الأدباء الرسميين العرب، الخاضعين لقوانين الحكومة الأدبية: البلاغية والدينية والسياسية، وبين المفهوم الحقيقي للقصة، الذي أبرزه الأدب الشعبي في كلياته ودمته، وألف ليلة وليلة، والسير الشعبية العربية الإسلامية كلها؛ حيث يتحول العمل إلى فن تعبير لا إلى فن تلقين، وحيث يحمل العمل هدفاً فنياً إنسانياً نبيلاً، وقضية إنسانية عامة، ومغزى فنياً سياسياً اجتماعياً خاصاً، ولا يقتصر دوره على الإمتاع والمطرفة والوعظ المباشر.

يلي هذه الدراسة دراسة الأستاذ الدكتور **السيد أحمد حامد** عن «العويدة السحرية». وهي تعتمد اعتماداً مباشراً على مادة الصيغ السحرية التي جمعها وسجلها عالم الآثار المصرية المرحوم **أحمد فخري** في مدينة الأقصر عام ١٩٣٤، والتي بلغت في مجملها خمسين نصاً، وذلك في مقارنة مع عدد آخر من

للتمازج والخطابات المرسلة إلى قدوسين وأرباب، سهفت وروئت في سلوات متعالية، منذ الصاعى البعيد وحتى الآن، بغية تحقيق الهدف من هذه الدراسة، التي اعتمدت منهج التحليل اللغوي الأنثروبولوجي في معالجتها للصيغة، باعتبارها نصاً لغوياً يحتمل رسالة ماء، ويمحق وظيفة اتصالية.

كما يقدم لنا الأستاذ على فهمي دراسة سوسيوثقافية حول احتفالية المولد في مصر، يوضح فيها الاختلافات الشكلية والمضمونية لهذه الاحتفالية عن غيرها من احتفاليات المولد في الكثير من المجتمعات العربية والإسلامية الأخرى، مسلطاً ذلك بأن مصر قد عرفت قبل الفتح الإسلامي ألواناً شبيهة من الاحتفاليات البدوية المصرية، كان لها أبلغ الأثر في صيغ احتفالية المولد على أرض مصر المحروسة بهذه الصيغة المموزة. ويعد الأستاذ على فهمي الكثير من المقارنات الدالة في هذا الاتجاه، خالصاً إلى التركيز على الفنون الشعبية للحركة في نطاق هذه الاحتفالية، ومطابقاً سؤالا محورياً حول توظيف التيمات الخاصة بهذه الفنون في إثراء أعمال إبداعية معاصرة، موضحاً حدود هذا التوظيف وشروطه في إطار الاستمانة بخبراء متخصصين لكفاء في الميادين الحرفية والثقافية الصغرى، حتى لا تستخدم تيمات التراث على نحو مخل أو مهال.

أما الأستاذ سيد خميس فيقدم لنا دراسة عن «الموشمة والزجل.. من الأندلس إلى مصر»، يتناول فيها الظروف السياسية والاجتماعية التي تهيأت لنضج هذين الفنون من فنون الشعر في الأندلس، وكيفية هجرتهما بعد ذلك، بفترة زمنية قصيرة، إلى مصر وبلاد المشرق العربي، موضوعاً - بتفصيل - علاقة المصريين بالغة العربية قبل الفتح الإسلامي، ومراميل الصراع التي حدثت بين العربية والتفطية بعد هذا الفتح، والتي خرجت منها العربية ملتصقة في نهاية المطاف، لتصبح لغة الثقافة والعلم لكل المصريين، إذ هجر المشتقون الأقطاب في مصر، وخاصة في المدن، اللغة اليونانية بوصفها لغة ثقافة، ملجأ هجر النصارى الإنسان اللغة اللاتينية بوصفها لغة دين وثقافة مما، ليزدهر على أرض المحروسة فنا الموشحات والزجل، ويمكس - كل بطريقة خاصة - ملامح الشخصية المصرية الجديدة بعد «تحرير مصر وتمصير العرب».

يلي هذه الدراسة مقالة للأستاذ شوقي على هيكل عن «رمضان في اللغة»، يتبع فيها اسم هذا الشهر المبارك في لغتنا العربية، وسبب تسميته بهذا الاسم، وآراء العلماء بشأن جمعه وإفراجه، ومصادر اشتقاقه، والتفسيرات المرتبطة بهذه الاشتقاقات، وما ترتب على ذلك من ذكر لأسماء هذا الشهر الكريم في اللغة للقيمة، والشواهد الدالة على تواجد هذه الأسماء فيها.

بعد هذا التعريف اللغوي بشهر رمضان، تأتي دراسة الدكتور شوقي عبد القوي عثمان حبيب عن «الاحتفالات الرمضانية في مصر منذ عصر الولاة حتى نهاية عصر المماليك»، وكأنها تكملة طبيعية للموضوع السابق. وفيها يتبع الدكتور شوقي حبيب مظاهر الاحتفال بشهر رمضان في الكتب التراثية لإبان تلك الفترة الطويلة، محاولاً العثور على الاحتفالات الشعبية بهذا الشهر الكريم في ثنايا احتفال الخلفاء والسلطين به، مقدماً لنا بذلك صورة لما كان يجري من احتفاء واحتفال بهذا الشهر يرغب عليها الطابع الرسمي أكثر من الطابع الشعبي؛ نظراً لطبيعة الكتابة في ذلك العصر، والتي كانت تولي جل اهتمامها لأولى الأمر، وتتغافل عما عداهم من عامة الشعب.

وفي إطار اهتمام المجلة بالدراسات الفولكلورية غير العربية يقدم لنا الدكتور هجرى دومة ترجمة لدراسة فيليموس فويجت «نحو نظرية الأنواع في الفولكلور»، يناقش فيها فويجت نظريات أنواع الفولكلور الحالية من منظور إمكانات بحثية أكبر، منحصراً لتأنيدها، ومؤملاً في إمكان تطويرها مستقبلاً. ومن أجل هذا

يقوم فريجت بتقديم مخطط عام وشامل، يتضمن مجموعة من المستويات التي تشكل نسفاً مؤلفاً، والتي يرى صوبيجت ضرورة أخذها في الاعتبار عند دراسة النوع الفولكلوري؛ بغية تأسيس نظرية فولكلورية محددة، وأكثر تقدماً، في الأنواع.

كما يقدم لنا، في إطار هذا الاهتمام أيضاً، الأستاذ على عافيلي ترجمة لدراسة أساذ الفولكلور الأمريكي آلان دندس عن «فرضية التدهور في نظرية الفولكلور»، والتي يرصد فيها دندس مظاهر هذه الفرضية على مدى التاريخ الفكري لهذا العلم، متحقة في كثير من العقول والاعتقادات والتصورات التي لم يتم فحصها بتوسع حتى الآن، والمنتسبة بشكل أو بآخر إلى القاعدة التي تفترض منطقاً أن عصر الفولكلور الذهبي قد وجد في الماضي، والماضي البعيد على وجه التحديد.

ولعل أوضح الأمثلة على ذلك هي تلك التي تركز على نظريات انتقال الفولكلور، فحمة اعتقاد شائع بأن الفولكلور يتم انتقاله تنازلياً، وبالتالي يتحall بمرور الزمن، وآخر يذهب إلى أن الفولكلور يكف عن العمل بالتحرك من أعلى إلى أدنى طبقات المجتمع. وهذان الاعتقادان منفقان على بعضهما تبادلياً، بحيث يمكن بسهولة تصور أنه إذا كان الفولكلور يتحرك من أعلى إلى أدنى طبقات المجتمع فإنه يخضع بسهولة للتدهور النصي في الوقت نفسه.

ويستمر دندس في رصد مظاهر فرضية التدهور في نظرية الفولكلور، مفنداً مقولاتها واعتقاداتها، ومؤكداً في النهاية على أن الفولكلور شيء كوني الوجود... فهناك دائماً فولكلور، وسيكون هناك فولكلور في المستقبل أيضاً.

وعودة إلى الدراسات العربية، يقدم لنا الأستاذ عبد العزيز رفعت دراسة عن «التغير في القصة الغنائية الشعبية، على صعيد الشكل، دحضاً بهذه الدراسة المقولة الغربية القائلة بثبات الشكل في القصة الغنائية، وذلك من خلال مجموعة نصوص لقصتين غنائيتين فقط، استطاع عن طريقهما أن يبين لنا حالة الطبيعة المتغيرة للشكل في قصصنا الغنائية، وأن يؤكد على أن شكل القصة الغنائية عرضة دائماً للتغير طالما تروى، بل إنه ليطوى - بحكم طبيعة القصص الغنائية نفسه - على إمكانات هائلة للتغير.

ولأهمية النصوص الشعبية، وحرص المجلة على نشرها وإتاحتها للباحثين، نقدم في هذا العدد نصاً مؤلفاً لرحلة بني هلال إلى بلاد المغرب، وهي الرحلة المعروفة - شعبياً وعلمياً - باسم «الغربية». وقد قام بجمع هذا النص من قرية «الغفاية» مركز «أبو نيج» محافظة «أسوط» الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ، ودون كلماته ونصبتها بالشكل وفقاً للمنطق الصوتي للجهة الراوي، كما ألحق بالنص قائمة مسلسلة بمعاني الكلمات التي رأى أنها قد تستغل على القارئ غير المتصل باللهجة التي دين بها نصه.

ومن فن العناء في محافظة قنا، يقدم لنا الأستاذ أحمد محمد حسن دراسة موجزة، تتركز لهذا الفن وصفاً وشرحاً وتوضيحاً، وقد تضمنت مجموعات من نماذج حداث الحراث والجمال والوادي والسواقي، وشلع كل مجموعة من هذه المجموعات بشرح مناسب لها.

ويستكمل الأستاذ محمد عبد الواحد محمد دراسته عن التراث الأدبي الشفاهي لدى شعب الهاموسا، متخذاً عنوان كتاب تريميرن «خرفات الهاموسا وعاداتهم، عنواناً لدراسته، حيث يعرض الأستاذ محمد عبد الواحد تحت هذا العنوان لبعض حكايات الهاموسا التي تأثرت بحكايات من ألف ليلة وليلة، مثل حكاية «الصبي الذي أبى المشي»، التي تأثرت بحكاية «السندباد البحري»، وحكاية «دودو واللص والباب

المسحور، التي تأثرت بحكاية «على بابا»، وكذلك الحكايات التي يظهر بها التأثير الإسلامي بوضوح، مثل حكاية «لامك إلا الله»، وأيضاً للحكايات التي تتضمن موضوعاً شاملاً، لا يقتصر على ثقافة بذاتها، مثل موضوع العزراوات اللاتي يذهبن للبحث عن ثروة، أو لأداء مهمة، ثم تظهر من بينهن واحدة تنسم بالشفقة والمطف على شحاذ أو كائن خارق، فتمكن بالتالي من الحصول على ماكانت تريده، بينما تعرم الباقيات ويعاقبن، مثل حكاية «عزراوات المدينة وللشاب المسجول».

أما الأستاذ رافت الدويرى فترجم لنا حكاية شعبية هندية، تحت عنوان «حكاية تبحث عن مستمع»، ترجمها من الهندية إلى الإنجليزية أ. هـ. رامانوجان، ثم ترجمها الأستاذ رافت الدويرى من الإنجليزية إلى العربية خدمة للقراء والباحثين الذين لايجيدون الاتصال بمثل هذه المواد فى أى لغة أجنبية.

وفى جولة الفنون الشعبية تقدم الباحثة مروة العيسوى عرضاً للرسالة التي تقدمت بها الباحثة ملى كامل العيسوى للحصول على درجة الماجستير فى الفنون للشعبية تحت عنوان «الخصائص الجمالية فى البناء التشكلى الشعبى .. دراسة ميدانية فى بعض قرى محافظة المنوفية - مركز أشمون». وقد أشرف على هذه الرسالة الأستاذ الدكتور هانى إبراهيم جابر، وخبر الفنون الشعبية الأستاذ صفوت كمال. وتشكلت لجنة المناقشة والحكم منهما، ومن الأستاذة الدكتورة علياء شكرى والأستاذ الدكتور أسعد نديم. وبعد المناقشة أثلت اللجنة على الجهد العلمى الذى بذلته الباحثة. وتقرر منح الباحثة درجة الماجستير فى الفنون الشعبية بتقدير «امتياز».

أما الأستاذ حسن سرور فيستكمل سلسلة حوارات المجلة حول المدارس والمعاهد غير الحكومية التي تنمى بالحرف التقليدية فى مصر، وذلك سعيًا نحو رصد حاضر هذه الحرف ومستقبلها، والحوار الذى نالتقى به فى هذا العدد يدور حول مدرسة «عزبة تونس» للفخار بمحافظة الفيوم، وقد أجراها الأستاذ حسن سرور مع مؤسسة المدرسة للفنانة السورية إلفيلين بوريه، وأولى خريجات المدرسة، الفنانة المصرية رابوية عبد القادر.

ويختتم جولة «الفنون الشعبية» الأستاذ ممدوح عبد العلوم بعرض للرسالة التي تقدم بها الباحث سميح عبدالغفار شعلان، المدرس المساعد بالمعهد العالى للفنون الشعبية، تحت عنوان «العادات والتقاليد المرتبطة بالفخار كمؤشر لتحديد المناطق الثقافية». وقد أشرف على هذه الرسالة الأستاذة الدكتورة علياء شكرى، وخبر الفنون الشعبية الأستاذ صفوت كمال، والأستاذ الدكتور حسن الخولى. وتشكلت لجنة المناقشة والحكم منهم، ومن الأستاذ الدكتور محمد محمود الجوهري، والأستاذة الدكتورة ملى الفرنوايى. وبعد المناقشة أثلت اللجنة على الجهد العلمى الذى بذله الباحث فى رسالته، وقررت ملحه درجة الدكتوراه فى فلسفة الفنون الشعبية «بمرتبة لأشرف الأولى».

وأخيرًا تختتم المجلة هذا العدد بالجزء الماشر والأخير من «بيلوجرافيا التراث الشعبى» للدكتور إبراهيم أحمد شعلان، مقدرة له هذا الجهد العلمى، ومقدمة بنشره خدمة جيلة للفولكلور ودراسيه، لما للبيلوجرافيات من فائدة وأهمية لاتغفان على أحد من المشتغلين بالبحث العلمى وطالبه.

**التحرير**

# مع التراث

يوسف الشاروني

فاروق خورشيد

منتصف الليل، وآخر العقود، والكراسي الموسيقية،  
والمختارات.

ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب (مع التراث)، فهو  
مفتاحاً إلى عقل ووجدان أحد كتاب الخمسينيات البارزين في  
عالم القصة؛ إذ يكشف عن عالمه الخاص الذي كونه رجلاً  
منه هذا القصص المرموق الذي يعترف به عصره، ويضعه  
في قائمة قصاصيه الممتازين... بل هو يكشف عن جهد جليل  
أدباء الأربعينيات والخمسينيات في تكوين وجودهم الثقافي  
العام الذي هو طريقهم إلى الإبداع؛ بل الذي هو أيضاً وسيلتهم  
إلى التفرد وللمميز في الإبداع.

والسائلة ليست مصادفة أو ضريبة حظ، وإنما هي توجيه  
وبداسة وتربية مدد للثقل لتصلق موهبة موجودة، وتلقى أذنًا  
صاغية، وتقع في أرض خصبة تشقّق للبذرة الصالحة.

يقول يوسف الشاروني في مقدمة كتابه: هذا الكتاب ثمرة  
من ثمرات وقفة وجدانية مع تراثنا العربي ترجع إلى صباي  
المبكر حين كانت مناهج التعليم في المرحلة الثانوية تبدأ في  
تدريس الأدب العربي بالعصر الجاهلي حتى العصر الحديث -  
وليس العكس كما يحدث الآن، وحين قرأت في تلك المرحلة  
المبكرة في مكتبة والدي - ضمن ما قرأت - كتباً مثل كيلة

من أهم الكتب الأدبية التي ظهرت مؤخراً كتاب «مع  
التراث»، وهو الجزء السادس من الأعمال الكاملة التي تقدمها  
الهيئة المصرية العامة للكتاب للقصص المبدع، وللناقد  
الدارس الأستاذ يوسف الشاروني.

وقد طغت شهرة يوسف الشاروني بوصفه قصاصاً على  
جهوده في عالمي الدراسة والنقد رغم أنه قدم في هذين  
العالمين ثمانين عشرة دراسة صدرت في كتب متلاحقة من  
عام ١٩٦٤ حتى عام ١٩٩٥، منها دراسات في الأدب العربي  
المعاصر، والحب والصداقة في التراث العربي، والدراسات  
المعاصرة، ودراسات في الرواية والقصة القصيرة، ونماذج من  
الرواية المصرية، والقصة والمجتمع إلى آخر هذه القائمة  
المشرفة لأي دارس أو ناقد معاصر.

ومع هذا فقد ظل اسم يوسف الشاروني مرتبطاً بصالم  
القصة أكثر من ارتباطه بعالمَي النقد والدراسة، وقد صدرت  
قصصه في جزئين من أعماله الكاملة - تشمل مجموعاته:  
العشاق الخمسة، ورسالة إلى امرأة، ولزحام، والكراسي  
الموسيقية، وما بعد المجموعات من قصص - ثم قدم هذه  
المجموعات في خمسة كتب هي: حلاوة الروح، ومطاردة

ودمنة لابن المقفع، ومجالي الأدب في حقائق العرب للأب لويس شيخو اليسوعي، وحين قرأت خارج هذه المكتبة قصصاً من ألف ليلة وليلة وسيراً شعبية مثل على الزبيقي، وحين وزعت علينا وزارة المعارف كتاب المكافأة وحسن المعنى لأحمد بن يوسف للقراءة العرة، وحين درسا في السنة الأولى الجامعية مع أساتذنا للتكثيرة طه الحاجري - رحمه الله - رسالة النديب والتدوير للجاحظ - لاكتشف في تراثنا العربي أنبا كاهياً يقدم للناس صوراً كاريكاتيرية ساخرة كالتي يقدمها بعض أدبائنا المعاصرين - تلك كانت بداية الرفقة .

فالبداية من الرغبة الحقيقية الكاملة في نفس هذا الشاب الطلعة في المعرفة، والذي يحمل في أصغاره الشوق إلى التعرف على تراثه وأدب قومه . والبداية من المدرسة الثانوية التي قدمته لتراثه من الباب الواسع والصحيح، وقدمت له في الدرس وفي المطالعة الحرة ما يفتح أمامه أبواب التراث على مصاريعها . والبداية من الأسرة حيث أتاح الأب مكتبة عامرة تفتح ذراعيها للشباب الطلعة . ثم البداية في الجامعة حين يلتقي الطالب أساتذاً يقدمون بالزاد الثقافي الذي يقدمه له، ويتيح له أن يربط معنى التراث بالمعاصرة، فيجد فيها يقرأ من تراث أصداء ما يعيش من واقع أدبي معاصر .

والكتاب يكشف عن الهموم الثقافية التي ملأت صدور شباب الأدب منذ أواسط هذا القرن، فقد كان الرواد قد عرفهم بأهم معطيات الفكر العالمي قديمه وحديثه، كما كان الرواد قد أبحروا في دنيا التراث في رحلات جريئة غمرت الكثير من المفاهيم الجامدة، وأزاحت سترًا ككثيرة كانت تمجج تراثه وعمقه وحديثه .

ومن هنا واجه شباب منتصف القرن تساؤلات مهمة عن حقيقة الدور الذي قام به تراثهم الفكري في حياة الفكر العالمي، وعن حقيقة الدور الذي تتعلم أمانة المسؤولية إياه في إثراء الأدب العربي المعاصر بما يحفظ له أصالته ويؤكد مع هذا حيويته ومعاصرته .

في بداية الكتاب يقف المؤلف عند التجديد والتقليد، أو الأصالة والمعاصرة، وهي قضية متجددة دائماً منذ مطلع النهضة وحتى اليوم، ولكنها تظهر كل مرة بصورة تغاير الصور التي سبق أن ظهرت بها . فهي في مطلع القرن صراع بين أنصار الثقافة الموروثة والتقليدية، وبين أنصار الانفتاح على الثقافة العالمية ومعطياتها الجديدة . وهي في منتصف القرن صراع بين إعادة تحديث التراث القديم كله وإعادة النظر في معطياته الفكرية والفنية، وبين رفض هذا التراث كله

واللحاق بالصيحات الفكرية والفنية الجديدة والمتجددة على الدوام في العالم من حولنا . وهي قرب نهايات القرن صراع بين الرفض المطلق لكل ما هو فكر وعطاء غربي باعتباره غزواً ثقافياً والدعوة إلى العودة إلى ما قبل حركة الإصلاح كلها، وبين الإغراق في الارتباط في حضن الحضارة الغربية ومعطياتها الحديثة والسلوكية والثقافية، إغراقاً ينكر الموروث حتى السواء الفكري واللغوي منه .

وال مؤلف يرى أن الطريق الوحيد هو التأكيد على التراث مع الانطلاق إلى التطوير . يقول الأستاذ يوسف الشاروني: إنهما كوجهي العملة كما يقال، ولأبقاء للتقليد دين تجديد؛ فإن التقليد والتجديد مبدئان بوجودهما لبعضهما لأن كلا منهما يهب للحياة للأخر .

والكاتب بوصفه قصاصاً معاصراً يجد أن موقف الفن القصصي العربي هم كبير يشغله كما شغل كل الدارسين المعاصرين للأدب العربي لفترة طويلة؛ فقد أنكر المستشرقون معرفة العرب بفن القصة وتابهم في هذا مجموعة من الدارسين الرواد مثأثرين بهم كل المثأثر، على حين أنكر دارسو الوسط هذه المصادر وشغلوا تماماً بإثبات معرفة العرب لفن القصة كمعرفة غيرهم من شعوب العالم له... وموقف الأستاذ الشاروني هو موقف هذا الجيل الوسط الذي أجهد نفسه في النفوس إلى عمق التراث العربي والشعبي مما يستخرج منه كنوزاً من الأعمال الروائية والقصصية من ناحية، ولتعيد دراسة وتقديم هذه الأعمال بوصفها فنوناً قصصية أثرت في حركة الفن القصصي في العالم منذ القرون الوسطى حتى الآن... وإثباتاً لهذا المعنى يبدأ الكاتب في تقديم فصول متتابعة من الكتاب يتناول فيها أصلاً قصصية عربية يرى نسبتها إلى فن القصة؛ فهو يعرفها ويدرسها مطبقاً عليها قواعد النقد الأدبي لفن القصة سواء من حيث الاختيار والمعالج الدرامي، والحبكة، والشخصيات، والموقف من الزمان والمكان، ودور الرمز والإسقاط في الأحداث القصصية .

\*\*\*

والكاتب يدرس فصلاً من رسالة من رسائل إخوان الصفا تدور حول شكوى الحيوان من ظلم الإنسان . وهو يحكي الرسالة الثانية والعشرين وهي الرسالة التي تتناول أصداف الحيوان .

يقول الأستاذ الشاروني:

استخدمت في هذه الرسالة أساليب الفن القصصي، بحيث يمكن ضمها إلى الأدب القصصي في التراث العربي . ونحن

الحكم يشكون الإنسان . ويقابل الإنسان هذا بشكواه من البهائم والأنعام ، فبدأت المحاكمة – برئاسة بيوراسب – بين الإنسان والحيوان .

الحكاية في رسالة إخوان الصفا بسيطة ، جيزة لا يمكنها إلا الحيوان ينزل عليها الإنسان ، ويبدأ السؤال الفلسفي العابر عن علاقة الإنسان بالحيوان ، وبالطريقة العربية في الترتيب المنطقي للأشياء تكون أولى فقرات السؤال هي فضل الحيوان من طيور ووحش وهوام ، وفضل الإنسان ، وأيهما أحق بأن يكون سيد الآخر .. والسؤال سؤال فلسفي بالطبع ، فالنتيجة لن تغير من الأوضاع القائمة في الحياة شيئاً ، فالإنسان يسود مملكة الحيوان كما يسود مملكة النباتات ، وكما بدأ يحاول أن يسود مملكة الفناء .. فالنتيجة لاهم في هذا الحدث الفلسفي .. في حين أن الأستاذ يوسف الشاروني يرى فيه سؤالاً درامياً ، إذ إن الحوار الدراسي لابد أن يسوق إلى نتيجة ، والنتيجة هنا هي الإحباط ، والإحباط نتيجة تراجمية .. ومع هذا فهو يمثل غيوب الدرامية في الحوار بقوله : الحوار أقرب إلى حوار المسرح الذهني . فيه التوزيع والتلون سواء في الشخصيات أو في طريقة نقله من شخص إلى شخص آخر ، أو في قصره مرة .. أو طوله مرات .. كذلك يمتاز الحوار بجمال الإقناع النطقي . وهو يعنى هنا تبادل اللجة بالجملة ، والرأى بالرأى .

هذا عن الحوار ، أما عن الشخصيات فهو يقول : ولأن بدا أسلوب الحوار أحياناً كأنما يجرى على نمط واحد ، وكأنما هناك عقلية واحدة تملئ الحوار أو توزعه على المشتركين فيه إلا أنه نجح في بعض الفصول في التعبير عن الشخصيات الناطقة به . وهو لا يعنى بهذه الفصول فصول الحوار ، وإنما يعنى فصول تقديم كل شخصية لنفسها ، ويقول : ويتم ذلك بطريقتين : تقديم كل طير من الطيور بملخص ملامحه السميكة وتشبيهه بما يماثله من الإنسان ، ثم إنطاؤه بما يعبر به عن شخصيته ووظيفته ، ولما كانت أصوات الطيور تتميز بأنها أقرب إلى الموسيقى وكان الشعر والنثر المسجوع هما أقرب الأساليب التقوية إلى الموسيقى ، فقد جاء تمثيل الطير عن شخصيته خليطاً من الشعر والنثر المسجوع . والواقع أن هذا لم يغير لغة للشخصيات وإنما غير فقط طريقة تقديم الشخصيات ، فزعم السجع والعصمونات الشعرية والقرائية فما زالت الشخصيات تخرج من عبادة ثقافية ولغوية واحدة .

ولكن الأستاذ الشاروني يصفى على الكتاب حسه الفني القصصى من ناحية ، ورأيه السابق بضرورة أن تكون هناك أعمال قصصية متكاملة في الموروث القصصى من الأدب

لا نستطيع اليوم أن نقرا (شكاية الحيوان من جور الإنسان) إلا من خلال رؤيتنا لها بوصفها حلقة من حلقات ذلك الجهد المتصل الذي قطعه الإنسان في تاريخ الفن القصصى حتى وصل إلى ما هو عليه . ويحرض لنا الكاتب القصة بأدباً فيها عن معالم الفن القصصى في أسلوب الإخبار أولاً ثم باستخدام الحوار بوصفه أساساً رئيسياً في العمل كله .. ويلاحظ أنه حدث في الرسالة تحول من أسلوب موضوعي هادئ يقوم على التفكير العقلي إلى أسلوب فني نابض بالحياة يقوم على الانفعال الوجداني . يقول الأستاذ الشاروني مختبهاً حوار الرسالة : معنى هذا أن الحوار أقرب إلى حوار المسرح الذهني في التنوع والتكوين في الشخصيات أو في طريقة نقله من شخص إلى شخص آخر . ويلاحظ أن الحوار بآبى ليلام الشخصيات ، فهو مطابق لما نعرفه من سمات وعادات الحيوانات التي تتلقب به مما يحقق صدقاً موضوعياً أو أساس من أسس العمل القصصى ، ويهني حديثه بتصفيف الرسالة – أو هذا الجزء القصصى منها – بأنها تدخل في القصة الفلسفية ، كما يمكن أن نعدّها قصة فانتازية . ويدخل الأستاذ الشاروني منذ البدء بإحساسه العالي ، بوصفه كاتب قصة ، يرى اللوحة القصصية فيها قرأ ، ويطرحها أي كان موضوعها إلى موضوع قصصى يتلق مع ذوقه وفنه في آن واحد ..

يقول الأستاذ الشاروني في تمريلا بهذه الرسالة : وتبدأ أحداث القصة في عهد ملك من ملوك الجان وقال له «بيوراسب» أو «بيوراسم للحكيم» ، وكان دار مملكته مروان في جزيرة يقال لها (بالصافون) في وسط البحر الأخضر مما يلي خط الاستواء .. ثم يدخل الكاتب ليشرح من عدده المكان الذي ورد ذكره في الرسالة فهو (موضع مفضل لكثير من كتاب القصص على نحو ما نجد في ألف ليلة وليلة ، وفي قصة حي بن يقظان لابن طفيل بعد ذلك - في القرن الخامس الهجري) ويقول : وكما يحدث في بعض قصص ألف ليلة وليلة – مثل قصص السندباد البحري ، أو في قصة روبنسون كروزو فيما بعد - دفعت الرياح العاصفة ذات زمان مركباً من سفن البحر إلى ساحل تلك الجزيرة ، وكان فيها قوم من التجار والصناع وأهل العلم وسائر أبناء الناس ، فخرجوا إلى تلك الجزيرة ، واستطابوا الإقامة فيها ، ثم أخذوا يتحرضون لما فيها من البهائم والأنعام يغطون بها ما كانوا يغطون في بلدانهم ، ففترت منهم وهريت .. فتغلغلوا في طلبها بأنواع من الحويل باعتبارها عبيداً لهم ، فلما أدركت تلك البهائم والأنعام مواقف الإنسان منها ، اجتمع زعمائها وخطبواها ونهروا إلى بيوراسب

النثرى العربى، ولهذا أخذ يكلمس ما هو أقرب إلى الفن القصصى من عمل إخوان الصفا ليتمكن من إدخاله في إطار الوجود القصصى - إلا أنه يعترف أن أحد مقومات هذا الإطار مفقود حين يقول في حديثه عن الشخصيات في هذا العمل: ومع ذلك فإن تصديق الأسماء هنا لا يصيغ على هذه الشخصيات فردية أكثر، بل ظلت - مثل بقية شخصيات المناظرة - أقرب إلى التمثيل النمطى.

. ولكن هذه المناظرة مستهوية، وتكرر عمق الحس اللغوى فيه ولا يرضى أن يقف عندها كما هي، بل يحاول أن يصغى عليها من عنده ما ينقلها من وظيفتها التي وظفها إخوان الصفا لها، إلى وظيفة أخرى ترضيه وتلبى عشق الفن القصصى عنده فيقول: ويسبب طبيعة هذا العمل اللغوى الفريد، فهو أكثر من أن يكون مجرد مناظرة كما أطلق عليه مؤلفوه، لأن به وشائج وثيقة القرابة بالفن القصصى رغم أنها - الرسالة - ظلت في نطاق المشاهدة العقلية.

ونحن نذهب إلى أن الأستاذ الشارونى كشف لنا منطقة مهمة في نشاط الإبداع الإسلامى والعربى الذى قارب حد الوصول إلى دراما الموضوع، ودراما الشخصيات، ودراما الحدث، وإن لم يكتمل له العمل الدرامى اكتمالا صحيحا .. فظل في حدود النص الأدبى كما فهمه الكتاب العرب القدماء، وإن لأمس السلطان الدرامى الإغريقى دون أن يدخله دخولا كائنا - وليس هذا عسباً في النص، وإنما هو وضع له فى موضعه الصحيح دون تزويد أو مبالغة.

وهذا المنهج فى قراءة هذا العمل هو المنهج نفسه الذى اختاره فى قراءة الأعمال الأخرى التى اختارها من التراث العربى كرسالة أبى العلاء المعرى الصاهل والشاجح، وكتاب المكافاة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف، وقصص السندباد فى الليالى، وموافقات الحب فى الأدب القديم وفى الأدب الحديث.

أما فصله الذى كتبه عن رسالة أبى العلاء المعرى (الصاهل والشاجح) فواضح أنه يقف به على كتاب الدكتور عائشة عبد الرحمن الذى حقق فى الرسالة وقدمت لها بعدة مقدمات، وتأثر يوسف الشارونى بالرسالة نفسها كما تأثر كثيراً بمقدمات الدكتور عائشة عبد الرحمن - بنت الشاطىء، ولطه تأثر أكثر ما تأثر بقولها فى مقدمتها إنها «قصة مترابطة الفصول والمشاهد، وهى لا تؤدى بطريقة الحكاية السمر لسوق العبارة ومضرب المثل، بل صيغ الحوار فيها على طريق

التخصيص والإخراج التمثيلى الزاخر بالحركة والحياة، وكأننا نشهد تمثيلية يديرها شخص من البهائم..» وما تقوله الدكتور عائشة استمرار لمنهجها ومنهج جيل من عصرها ومن أبنائها معاً فى محاولة قراءة الأدب القديم قراءة معاصرة .. وقد نجحت هذه المحاولات فى تقديم رؤى أكثر معاصرة، وأكثر قربة للتكثير من تصورات القديمة، ولكننا هنا نخرج من حدود الرؤية المعاصرة إلى خط إرغام النص على أن يحتمل أكثر مما يحمل بالفعل .. وهذا النص (الصاهل والشاجح) نص تقليدى لا علاقة له لا بالتمثيل ولا بالدراما بمعناها المعاصر، إنما هو ضرب من الأدب الذى درج العصر على التقية فيه باستعمال الحيوان ليخفى ما يريده الكاتب من النص وراء الحديث عن خصائص الحيوانات واختلافاتها، ويسوق نكاته اللغوية والبلاغية والأدبية، تلك النكات التى شغلت لغوى العصر وأدبائه، وفى خلالها يأتى الإسقاط السياسى محتجباً بكل معميات المطومات عن الحيوانات، والمعميات عن النكات البلاغية واللغوية، بل الكاتب ينجو من مغبة فهم قصيدته فى الهجوم على العصر السياسى الذى يعيش فيه ؛ وأبو العلاء فى هذه الرسالة بالذات، أغرق نفسه فى النكات اللغوية والبلاغية، بل واللغوية بحيث أنشأنا قضية الوضع السياسى المتردى الذى عاشه فى عصره فى الشام فى أثناء إحدى مآسى الصروب الصليبية المزرية حيث يتعامل الحاكم الفاطمى مع قواده بالغدر، وعلى أعدائه الصليبيين بالتحالف مرة، وبالغدر مرة، ولكنه هرب من هذا كله بدول حين صور معاناة الإنسان العادى من ويلات الحرب، والهروب الخائف للمجاميع من الغزو، ويقول الأستاذ الشارونى نقلاً عن الرسالة «ثم يروى للخطب جملة الناس وما يحتمل أن يحدث فى أثناء هجرتهم ديارهم خوف الغزو.. كيف يكون تصرف المرضى، وأصحاب الماهات، والنساء، والنجار وأصحاب الحرف، والأمهات.. إلخ.. هذه اللغات وأشباهاها هى التى تمنى الرسالة بعض الحق الإنسانى، ولكن كل هذا لا يشكل وجوداً درامياً بالمعنى الصحيح - كما أن وجود التمثيل لا يعنى أيضاً وجود البناء الدرامى، ووجود الشخصيات الحيوانية أو الإنسانية لا يعنى تمثيلها لأطراف أساسية فى صراع درامى ما.. ومن هذا تتدفق سمة الدراما عنها، وتعود كما بدأت نوعاً من الأدب اللغوى الذى يعتمد على الحيوان وعلى الحوار فى تقديم مجموعة من السلطومات عن الحيوان وعن العصر، ثم مجموعة من الآراء والأفكار المطروحة دون مناقشة، أو دون وجود عنصر الصراع بينها .. وهذا النوع من الأدب انتشر فى



فترات كثيرة من عصور أدينا العربي، وهو يحتاج إلى التفات من الدارسين من أصحاب الأدب وأصحاب اللغة على السواء - فقد كان لهم التغرى شغل هؤلاء الأدباء بطريقة واضحة ونبلة - ولم يتقدم لنا دارس، حتى الآن، بدراسة واضحة عن هذا اللون الأدبي الذي يشغل أكثر من عصر لنبي؛ إذ اتصل بين المصريين الأموي والعباسي، وامتد إلى ألب عصر الولايات وخاصة العصر الفاطمي.. لنفهم كيف كان يبدع هؤلاء الناس، وما هذا لهم الزائد بالحيوان من ناحية، وبالإنسانية والبلاغات والأساليب المتقنة بالهدوء والبيان من ناحية أخرى.. أما اعتبار هذا العمل أو غيره دراما - كما ذهبت الدكتور عائشة عبد الرحمن - فأمر لن يصيف إلى هوروث العربي جديداً، ولم يقدم أيضاً للموروث الإنساني شيئاً .

ثم انتقل الأستاذ يوسف الشاروني إلى كتاب المكافأة وحسن العقبي لأحمد بن يوسف، وهو يدرجه من ناحية البناء ضمن مجموعة من الكتب للمشابهة مثل (بخلاء الجاحظ وأخبار الأذكىاء أو الحمقى لابن الجوزي ولغيره أو الشدة بعد الفرح للذوقى أو مصارع العشاق لابن السراج) ثم هذا الكتاب. فارقاً بين هذه المجموعة والمجموعات القصصية (ككيفية ودمعة، وألف ليلة وليلة) من ناحية البناء.. والواقع أن الفرق لا يكمن فقط في البناء والشكل، وإنما هو يكمن أساساً في الهدف الفني؛ فألف ليلة وكيفية ودمعة أعمال فنية مرتبطة بإبداع حقيقي لا يروى الأخبار كما هي وإنما هو يستدعي من الأخبار ما يمكن أن يفيد ثم يختار منها، بل من أجزائها في بعض الأحيان، ما يفرجها من سياقها بوصفها أخباراً إلى سياق آخر جديد تؤدي فيه دوراً فنياً لإبراز رؤية وتجربة من خلال بناء درامي متكامل يستعمل شكل الحكاية ولغة الحوار ووسائل التجسيد الفني من أحداث وسرد وتعليل وطولوجيات ذات عمق زمني وعق ووجداني معاً؛ ليفرج في كلفة ودمعة وفي ألف ليلة وليلة بناء قصص متكامل في إطار روائى واضح لا يهدف إلى الأخبار، ولا إلى استخلاص للغة، ولا إلى الدرس الأخلاقي، ولا إلى التمسك بالتراليف، وهي هذا طرائف الأحداث، كما كانت عند أبي الغلاء وغيره طرائف اللغة ونكتها.

وهذه الكتب وغيرها كثير كالعقد الفريد، والأغاني، والأمل، وخزانة الأدب، مليئة بهذا الجمع للخيبر مما تناقله الحكماء والمؤرخون والأدباء من حكايات حقيقية تذكر بأسماء من نقلت عنهم هذه الحكايات وبأسماء الرواة لها في

بعض الأحيان. أو على حكايات موازية قد تختبر لها بعض أسماء الشخصيات المجهولة ولكنها لا تخرج عن رسالة الحكايات الأولى وهدفها.

ولكن هذه الكتب كلها وما فيها من حكايات لا تدخل في عالم القصة قدر دخولها في معنى الأدب بمفهومه العربي والبلاغي؛ أي بمعنى شريف القول لفظاً ومعنى، لا بمعنى الأدب كما نفهمه اليوم من التعبير عن وقع الوجود على وجدان السبد. فالقصد منه هو التأثير على عقل المتلقي، لا على وجدانه وخياله ورواه؛ أي أن يكون المتلقي جزءاً متكاملًا من كل واحد هو النسيج الثقافي للمجتمع، لا أن يكون المتلقي قاعلاً مكتشفاً ومؤثراً برواه الأعظم والأكثر نصجاً والفاعل في تغيير هذا المجتمع.

وهذا التأليف يدخل في باب الأغراض؛ أي تحديد الغرض من الموضوع قبل الكتابة فيه، ثم جمع المادة وتصنيفها وصياغتها.. وهي طريقة من التأليف تتفق مع تعاليم البلاغة العربية كما قلنا من قبل، وتتفق أيضاً مع ما تراصع عليه الشعراء من تحديد الأغراض.

فإذا كان الشعر يقوم على السبب والوصف والفخر والهجاء والثناء والصدوق والحكمة؛ فالنثر هذا وفي هذه الكتب يقوم على الأبواب؛ باب البخل، وباب الأذكىاء، وباب الحمقى، وباب للشدة بعد الفرح، وباب مصارع العشاق، وباب اللعب العزى، وباب المكافأة وحسن العقبي، وباب الأغاني، وباب الوزراء، وباب القضاء، وباب الأنساب، وباب الخيل، وباب الأمل، وباب الفكائد، وباب المحاسن والأصناف، وباب الكدية، وباب سرقات الشعراء، إلى غيرها من الأبواب التي تقوم على مجهود عقلي محض يجمع كل ما يتعلق بالباب ويصنفه ويصوغه ويستخرج منه الحكمة آخر الأمر.

وقد أجهد الأستاذ يوسف الشاروني نفسه بحثاً عن الفنان في أحمد بن يوسف فلم يجد إلا رجل الأعمال، ثم لم يجد إلا المصنف والصانع في عمله الأدبي.

لقد وقع في هذا الخلط الكثيرون من الدارسين الجادين وأولهم الأستاذة أحمد أمين، وعمر الدسوقي، ومحمود تيمور، ومفيد للشويشي، والصدوق محمود ذهلي، والصدوق محمد رجب اللجار.. الخلط الذي يجمع بين مفهوم الحكاية المصنعة عند الأدباء للرسميين العرب الخاصين لقوانين للحكومة الأدبية البلاغية والدولية والسياسية في كل العصور العربية،

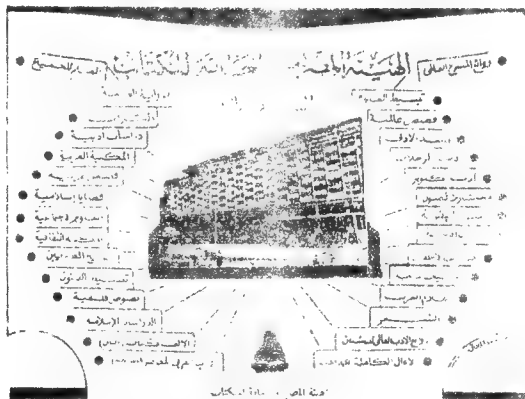
وتحاول أن تربط بين الإبداع المدرسي وبين الإبداع الشعبي، إلا أن الكتاب كله جدير بالتقدير؛ فالكتاب صاحب رسالة واضحة منذ أول الكتاب وحتى نهايته - رغم ما يبدو ظاهرياً من استقلال الفصول بعضها عن بعض - فإن المنظومة كلها تتجه إلى الغرض في أعماق كتاباتها العربية اللدائنية إما للبحث عن وجود قصصي واضح؛ أو للحصول على خطوط تدل على منابع هذه القصص، ومصادر المعلومات الطريفة والخيالية التي وُردت في الكثير منها.

وقد تعمّدت أن أُنَفِّد عدد هذه الفصول من كتاب الأستاذ  
يوسف الشاروني لأنها تمس أدب القصة ومعنى الدراما،

## المسألة الخامسة: "في إجابة الكتاب"

هذه هي أهدافنا في هذا الكتاب، ونأمل أن يكون قد ساعدنا على تحقيقها.

تقسم هيئة الكتاب حتما  
مكتباتها العامة العشرة بالكتب وتقسم  
تقسم الكتاب بأخص الأسفار مع ٨١



# الدُّعُونِيَّةُ السَّحَرِيَّةُ

من أولاد ..

أحمد فخرى عالم الآثار المصرية

د. السيد أحمد حامد

في دراسة الأدب الشعبي بمختلف فنونه يعتبر منهج التحليل اللغوي - أو بتعبير أدق منهج علم النص - منهجاً أساسياً لا يقل أهمية عن المنهج الأنثروبولوجي البنيائي، ومن ثم يكون علم العلامات (أو السيميولوجيا) هو الآخر أساساً مهماً مادام علم النص يرتكز أصلاً عليه من ناحية؛ خاصة وأن رائد الأنثروبولوجيا البنيائية كلود ليفي سترووس يقرر، من ناحية أخرى، أن الأنثروبولوجيا الاجتماعية هي علم العلامات، وهذه الدراسة محاولة في هذا الميدان تنظر إلى التعويذة السحرية على أنها نص، ومن ثم تكون وسيلة منهجية - حسب رأي هارت بارث - على أساس المنظور التأويلي الاستدلالي للنص<sup>(١)</sup>.

- ١ -

وواضح اهتمام أحمد فخرى بالأنثروبولوجيا في ترجمته لأحد الكتب المهمة لأحد من كبار الأنثروبولوجيين الأمريكيين وهو رالف لينتون Ralph Linton (١٨٨٣ - ١٩٥٣) الذي يعتبر رائداً في مدرسة الثقافة والشخصية. والكتاب هو «شجرة الحضارة»، عن قصة الإنسان منذ فجر التاريخ حتى بداية العصر الحديث، يتجول فيه لينتون بين ثقافات المجتمعات الإنسانية عبر عصور التاريخ المختلفة. ويقدم أحمد فخرى تحليلاً لبعض موضوعات الكتاب يكشف أولاً عن قراءته لكتابين مهمين من كتب لينتون هما «الخلفية الثقافية

إن المادة التي تعتمد عليها هذه الدراسة جمعها وسجلها المرحوم أحمد فخرى في عالم الآثار المصرية (١٩٥٥ - ١٩٧٣ م). وأحمد فخرى قريب من الأنثروبولوجيا، وكشف عن ذلك اهتمامه بالسحر والقانون العرفي في المجتمعات التقليدية والقبيلة، وبخاصة قبائل أولاد علي في الصحراء الغربية في مصر. وقد جمع للمطومات عنهما أثناء دراساته المحلية الأثرية في أسوان وسبوة واللواتح للخارجة والدخلة.

وإحدى متكامل، ويكون لأدوار كائنات العالم الأول أثر مهم في حياة أفراد العالم الثاني ومستقبلهم؛ وهو ما يؤكد الاعتقاد في هذه الكائنات.

وبناء على ذلك، فالإتصال قائم بين الكائنات السماوية وأفراد المجتمع الدنيوي، ويتم بأساليب معينة لا يقدر على ممارستها إلا أشخاص لديهم الإمكانيات الشخصية التي تؤهلهم لإجرائها، ويترتب على ذلك إمكانية الإتصال بها، وبالتالي نقل الرسائل إليها. وبالطبع تكون النتيجة استيعاب وفهم الكائنات السماوية لدلالات الرسائل. ومن المتوقع أن يكون رد الفعل هو الاستجابة وتنفيذ مضمونها، يعني ذلك أن هناك علاقة اتصال بين مرسل ومستقبل من خلال نظام لغوي أو نظام من العلامات.

بناءً على كل ما سبق، فإن دراستنا للتخصص التي جمعها أحمد فخري، وغيرها من النصوص، هي قراءة لها باعتبارها نموذجاً للنص اللغوي من ناحية، وباعتبارها منتجاً ثقافياً من ناحية أخرى، بمعنى أنها نتاج واقع اجتماعي ثقافي في مكان محين (هومسبر) وبغض النظر عن الزمان، أي أنه لازمى. ومن المنطقي ومن الطبيعي، أن يكون لهذا النص التعريفية خصائصه التي يفردها عن النصوص الأخرى ولهذا ننظر إليه في ذاته.

أي أن الهدف من هذه القراءة، أو الدراسة، هو الكشف عن خصائص النص للسحري ووظائفه وإلى أي حد ساعد على تفسيره، كما تهدف إلى الكشف عن بنيته الظاهرية وكذلك بنيته الخفية.

ولا تعتمد الدراسة على النصوص (التعريفية) التي جمعها المرحوم أحمد فخري فحسب، وإنما تعتمد كذلك على عدد من التعاريف التي أمكننا الحصول عليها، وكذلك على تعاريف من مصر القديمة وخطابات مرسلة إلى أبنه وقديسين وأولياءه، حتى يمكن المقارنة بينها لتحقيق الهدف من الدراسة، فقد اعتمدت على نصوص دونت وسجلت في سنوات متتالية منذ الماضى البعيد وحتى الآن.

هكذا تعتمد الدراسة على منهج التحليل اللغوي في معالجتها للتعريفية باعتبارها نصاً لغوياً ورسالة متضمنة فيها، وبالتالي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع وثقافته، ما دامت تؤدي وظيفة اتصالية، وعلى أساس أن المعنى متضمن في بنائها. وتعتمد الدراسة بالطبع على المدخل الأنثروبولوجي أو التحليل البنائي.

للشخصية، و «دراسة الإنسان». ويكشف ثانياً عن معرفته الدقيقة بمجال الأنثروبولوجيا وإهتماماتها المتنوعة: اللغوية والتاريخية، والثقافية والاجتماعية بغروعهما، تلك المعرفة التي تمكسها ترجمته الدقيقة الراسخة التي لا يكاد يشعر القارئ بأنها نص بلغة أجنبية. وقد استغرق أكثر من عام ونصفه في نقله إلى اللغة العربية. كما يكشف - ثالثاً - عن وعيه بأهمية الكتاب لكل من يعنى بدراسة الاقتصاد أو السياسة أو الآثار أو التاريخ أو علم الاجتماع أو الصحافة أو الفلسفة.

وقد ركز أحمد فخري كل اهتمامه على تسجيل الصيغ السحرية أثناء مقابلات متعددة مع الساحر بعد محاولات كثيرة حتى اكتسب ثقته، كما يذكر في مذكراته. وهذا عمل من أعمال الباحث الميداني الأنثروبولوجي - وتصرف هذه الصيغ السحرية «بالأعمال» (المفرد العمل). وقد سجل خمسين نصاً كلاً منها يحمل عنواناً هو الغرض منه ولم يسجل تعليقاً ما عليها يشير إلى رأيه فيها أو غرضه وإهتمامه من تسجيلها<sup>(١)</sup>.

ومن المعروف أن الأنثروبولوجيين على مختلف إهتماماتهم وتخصصاتهم الدقيقة قد اهتموا بالسحر (رموزه ومعتقداته وممارساته) للتعرف إما على معانيه أو وظائفه الاجتماعية. وقد صيغت نظريات كثيرة لتفسير ظهوره في المجتمع البشري. ولم يتطرق أحمد فخري إليها على الإطلاق، فالنص هو إهتمامه.

وقد بدأ أحمد فخري تسجيل النصوص في ١٣٢٤/١٢/١٧ في مدينة الأقصر ومدينة للفيوم حيث انتهى فيها التسجيل. وقد سجل في البداية كيف تعرف على الساحر في مدينة الأقصر، وذلك عن طريق شخص يدعى ميخائيل، وهو فيما اعتقد خادمه الخاص الذي كان يخبره بأعمال السحرة وممارستهم، وبما تم بخصوص علاج إبلته من مرض أصابها ولم تشف منه إلا بالاستعانة بأحد السحرة بعد تزيدها على المستشفى في الأقصر، وغسل العلاج.

والواضح من النصوص (التعاريف)، وبخاصة نصوص «الصرف» و «صرف العامر» (كما سوف يتبين لنا فيما بعد)، أنها كتبت في مجتمع كان للسكن فيه عبارة عن جماعة منزلية هي بدنة يعيش أعضاؤها في تنظيم اجتماعي مماثل للتنظيم الاجتماعي لذلك المجتمع البشري بما يتضمن من تدرج اجتماعي وتمايز اجتماعي، اللهم من ذلك أن النص على هذا النحو هو علامة على أن الكائنات السماوية جزء من العالم الذي يعيشه الإنسان، وأنها مخدجة فيه، فعالم الكائنات السماوية لا ينفصل عن العالم الدنيوي، وأهمها يشكلان نصاً

كلمات اللقوة التي يستخدمها الساحر في أحداث ووقائع الحياة اليومية... في مقابل المال،<sup>(٨)</sup> يضاف إلى ذلك أن الأسماء والصور تصبح تعاليم تحمل اللقوة لحماية الشخص الذي يحملها، مادامت هذه التعاليم تحتفظ بالأسماء المحذرة عليها أو للصور المرسومة. وترجع أول تعويذة تم اكتشافها إلى القرن السادس عشر ق-م، وهي تشير إلى انتشارها فيما قبل ذلك بألف عام<sup>(٩)</sup>، ولأن نواتيل الآلهة والأشخاص والحيوانات تحمل أرواحها وتكتسب صفاتها وقدراتها. ولهذه العناصر أثر قوي في حياة المصريين سواء بالفائدة أو الضرر<sup>(١٠)</sup>.

هكذا لعب السحر دوراً مهماً في الحياة اليومية. وكان دفاعياً بصفة عامة، وعلاجياً في حالات نادرة، واستعمل في مصلحة الدولة والمعبود، إذ كانت شئون الدولة تتحدد أنفاً وتعتبر ذات طابع أسطوري وسحري رمزي. وكان الرمز والسحر الشكليين الأولين في الفكر المصري القديم؛ فقد كان المصري القديم لا يعيش في عالم من المفاهيم، وإنما كان يعيش في عالم من الصور بسبب المنظور الأسطوري الذي كان يعتمد عليه في نظره نحو العالم. وكانت الصور تحكم هذا المنظور، ولامت البهائم المنطقية؛ فكان يستخدم الصور في محاربه فهم العالم المحيط به، فالشمس تغرب ثم تشرق من جديد، وذلك على عكس الحداثة؛ حيث يعتمد الفهم على القياس والتقدير والتحليل، أما ما توصل إليه العلم من مبادئ وقوانين.

وكعب التراث مليحة بالكتابات عن السحر. يكتب ابن خلدون (الذي عاش في أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر) عن السحر، تعريفه والتفرقة بينه وبين الطلسمات، واعتقاد الشعوب القديمة فيه، في العالم العربي وغير العربي، وذكر أسماء بعض المشغولين به، والكتب الخاصة به وبعض مؤلفيها، وجماعات السحرة التي عاش معها في المغرب في شمال أفريقيا، والتعرف على أعمالهم وممارساتهم السحرية، والشعوذة والتعاويذ في مصر في الفترة التي عاشها فيها<sup>(١١)</sup>.

ويكتب إدوارد لين Lane في أوائل القرن التاسع عشر،<sup>(١٢)</sup> «لو لدنا لن نصدق بعض القصص والروايات الشائعة في مصر لخلصنا إلى القرن إل في مصر الحديثة اليوم سحرة يضاهون حكماء فرعون وسحرته براعة». ويعرفون السحر الروحاني على أنه سحر يستعين بالمالكة والجن والتأثير القامض لبعض أسماء الله الحسنى... ويقسم إلى

مازال الاعتقاد في السحر راسخاً في مصر، ويشكل أحد نظم الاعتقاد في البدء الاجتماعي للمجتمع المصري؛ إذ إنه يعرف السحر منذ أقدم العصور، «فمصر القديمة دولة السحر. والحقيقة أن السحر كان يحكم أرضها»<sup>(١٣)</sup> ويمكننا أن ندرك مدى أهمية السحر في مصر القديمة من أنه «على الرغم من أن الآلهة يحدون أصحاب قوى عظيمة، فإنهم كانوا يلجأون أحياناً إلى الحيلة... والأساطير الإلهية كانت مفعمة بمشاهد سرية، ومن ثم نلاحظ كثيراً التضامن الوثيق بين الدين والسحر، وبخاصة في المعتقدات الجاهلية»<sup>(١٤)</sup> فكان على المتوفى أن يكون تحت تصرف الصيغ السحرية للتميمة، التي كان يرثها له السحرة الماهرون. «ولما كان السحر أسراً ضرورياً لعالم الآخرة، فإنه لم يكن أقل ضرورة في هذه الحياة الدنيا حيث الأخطار والآلام»<sup>(١٥)</sup> والأساطير تشير إلى أن الآلهة قد عاشوا على الأرض معيشة تشبه كثيراً معيشة الإنسان. ولهذا فليس غريباً أن يتحول المصري القديم للعالم الآخر صورة طبق الأصل لعالمه الذي يعيش فيه. فالآلهة قد تعرضوا للأخطار نفسها التي تصيب بنى البشر وقد تغلبوا على هذه الأخطار، وعلى ذلك ولجأ الساحر إلى الآلهة للتغلب على الأخطار نفسها، وذلك من طريق أن يوحد الساحر قاصده بالاله الذي تغلب على المشكلة نفسها من قبل، ويعمل على إبعاد الشيطان عنه، وذلك بالإجهاه إليه بأن ليس أمامه إنسان عادي، بل الإله الجبار الذي أنزل به فيما معنى هزيمة ساحقة<sup>(١٦)</sup>. ولذا بل بين لنا لماذا تتضمن التعويذة أسماء ملائكة كانت في الأصل آلهة، كما سوف نشير إلى ذلك. وكان يعتقد أن الشخص الذي يتسمى لها أو روحاً شريرة، يصبح هذا الإله أو الروح الشريرة خاضعاً له، ويوظفه لصالحه أو الإضرار بالآخرين «فقد كان الاسم بالنسبة للمصريين القداماء جزءاً من شخصية الفرد مثل روحه أو قريبه أو جنته وذلك منذ عصور ما قبل التاريخ»<sup>(١٧)</sup> وكان يعتقد في وجود قوة خفية تمكن الشخص (للساحر) الذي يكتسبها من شفاء المريض، والتخلص من الروح الشريرة التي تصيب الآلام، وإجهاه الموتى، ومنع المتوفى القوة التي تجعل جسده غير قابل للحلل لتعيش الروح في خلود دائم. لذلك كان للشخص حريصاً على أن توضع في قبره التعاليم التي تحقق له تلك القوة. وكان يعتقد أن الألفاظ والأسماء السحرية التي يعرفها الساحر، ويعرف كيفية استخدامها والتلفظ بها بصوت معين، قوة تحقق كل المقاصد والريغيات لصالح الشخص وكذلك المتوفى؛ «فليس هناك إله أو روح أو شيطان يمكنه أن يقاوم

نوعين: العلوي والسفلي... والسحر الطوي علم محوره الله تعالى وملائكه والجن الصالحون والأمور الشرعية المستخدمة لأغراض طيبة... أما السفلي فوسطاه الشيطان والجن وأغراضه شريفة، ويجهز أناس أشرار... (١٧).

هكذا فالأفكار والمعتقدات المسحورية تركز أساساً على المعتقدات الدينية التي تختلف عنها في ماهيتها اختلافاً جوهرياً. فالسحر يقوم على الاعتقاد في قدرة الإنسان على القيام بأفعال فوق طبيعته وخارجه عن قدرات وإمكانات الإنسان الحقيقية، أو حسب تمبير ابن خلدون لأنه «استحداثات تتعدد للنفوس البشرية بها على التأثيرات في عالم العناصر بغير معين، في حين يركز الدين على الاعتقاد في المقدس. وكثيراً ما تكتمل الأفكار والمعتقدات المسحورية فيما يعرف في أدبيات الأنثروبولوجيا بـ «الدين الواقعي» أي الممارسات والشعائر والطقوس التي تمارسها الجماعة، والتي تعمل عناصر قد تكون في غالبيتها متنافسة مع المبادئ والمعتقدات الدينية. ولهذا يركز الأنثروبولوجيون في بحثهم على الدين الواقعي.

### ٣ -

يرتبط الاعتقاد في الكائنات السماوية ونظام الاعتقاد في الأولياء والقديسين والصديقين ارتباطاً وثيقاً في نسق متكامل واحد في بناء المجتمع المصري، ونظام الاعتقاد في الأولياء والقديسين والصديقين يعتبر من نظم الدين الواقعي، الذي يمثل في صور متعددة من الممارسات الشعبية التي تظهر بوضوح في الموالد والاحتفالات الدينية.

وأعطي مثالين لنظام الاعتقاد في الأولياء، والأولياء هم هؤلاء الأشخاص الذين يعتقد في أن الله عز وجل خصهم بقوة وقدرات خاصة خارجة عن الطبوة والإنسان، ويتميزون بها عن غيرهم من الناس، ويتجههم قاندين على أداء أفعال غير عادية إعجازية وحجج الإنسان عن أفعالها وتعرف «بالكرامات»؛ فالكرامة إذن هي العلامة التي تشير إلى تلك القدرة التي يرتكز إليها الاعتقاد في الأولياء. ولا ترتبط فاعلية الكرامة، بحياة الولي، بل تستمر بعد وفاته طالما كانت للحلاقة بينه وبين الفرد قائمة عن طريق الوفاء بالالتزامات المتبادلة فيما بينهما.

**والمثال الأول:** هو إرسال خطابات إلى الأولياء، وقد اهتم بها بشكل خاص للمرحوم سيد عريس، حيث قام ببحث الرسائل التي ترسل إلى الإمام الشافعي (١٨) وأعطى الأمثلة الكثيرة من الرسائل التي «تدل على ما بلغت إليه مكانة الإمام

الشافعي عند بعض الناس من المسلمين، وهي مكانة تملو مكانة بعض الملوك والحكام، بل هي أقرب إلى مكانة الله الكريم للعمال، رب الملوك والحكام، عند المسلمين كافة من العرب ومن غير العرب» (١٩) فالتبحر يعتقد أن الإمام الشافعي قاض للشرعة باعتباره رئيس المحكمة الباطنية في العالم السفلي التي تنظر في الطلب الذي تحمله الرسالة المرسلة إليه، ويتوصل في أن يكون الحكم بالنفاد، ويكون ذلك الحكم مشعولاً بحضرة سيدنا محمد وخلفائه الكرام والممن والمعين والسيدة زينب وبعض الأولياء مثل الإمام لليلي (٢٠).

**والمثال الثاني:** نظام الاعتقاد في الأولياء في المجتمع اللوي. فكل قرية أوليائها الذين يتوقع منهم سكانها، وغيرهم من سكان القرى الأخرى، (وهو ما ينطبق على الإمام الشافعي وغيره) للحماية من الأمراض، وللشفاء منها، وحماية الإناث من العقم، وحماية الأطفال، والمساعدة وقت الأزمات والشدائد، ومباركة الزراعة والماشية، وما لديهم من مواد غذائية، وإلحاق الضرر بكل ظالم معتمد على الغش أو أحد ممنكاته، كما أنهم يتوقعون منهم تسهيل مهمة المهاجرين إلى المدن للاحتحاق بالأعمال دون مشقة ودون التعرض لفترة طويلة من البطالة، إلى جانب التدخل لتحقيق وفرة في الكسب وسعة الرزق، وارتباط المهاجرين في المدن بأقاربهم المقومين في القرى لاستمرار مساعدتهم المالية والعينية.

ويكزم الشخص ببعض الالتزامات تجاه الولي مقابل هذه البركة والحماية والرعاية، هذه الالتزامات هي النذور التي تقدم إليه، وإقامة احتفال ديني بمناسبة ظهور كرامة الولي أي تحقيقه لطلب الشخص. ويطلق على هذا الاحتفال «كرامة»، تعبيراً عن قيام الولي بالتزامه نحو الشخص، يضاف إلى ذلك أن الشخص يشارك بتصويب معين في تكاليف إقامة الاحتفال بذكرى الولي الذي تقمه القبيلة التي ترتبط به أو القرية، وهو احتفال قبلي في الغالب (٢١).

وفي الواقع، إن إرسال الخطابات إلى الإمام الشافعي وغيره من الأئمة والأولياء، وكذلك الاعتقاد في قدراتهم على التدخل في حياة الأفراد، ظاهرة قديمة في مصر منذ تصور ما قبل التاريخ. فالدراسة التي أجراها مجاهد عبدالجواد (٢٢) هي دراسة تفصيلية لمجموعة من الخطابات المرسلة إلى آلهة وآلهات وأشخاص مؤلمة، حيث كانت هذه الظاهرة إحدى الظواهر الدينية في مصر الفرعونية، وتوجه مرسلو تلك الخطابات بشكائيات من منور لحق بهم من جانب أشخاص معروفين لهم، ويكتمسون لدى الآلهة مساعدتهم وحمايتهم،

على أن البعض الآخر من المرسلين يروج به بنذور مقابل تحقيق أمنيات شخصية مثل طلب الشفاء. كانوا يؤمنون بقدرتهم على الحماية والفصل في المنازعات، وفي الشفاء فمرسل الخطاب يخاطب المرسل إليه إما على أنه محلم أو قاض أو طبيب<sup>(٢٩)</sup>.

يضاف إلى ذلك، أن المصريين اللقهاء كانوا يرسلون الخطابات إلى الموتى من أقاربهم اعتقاداً في أن لهم قدرات تؤهلهم لتأثير في مصائر الأحياء، لأنهم حاضرون، دليماً، في السماء العليا يوم يزورون منابغهم وحقولهم وغير ذلك، ومن ثم فإنهم كانوا يطلبون منهم العون والمساعدة فيما يحتاجون من أمور. وقد كانت تكتب هذه الرسائل على ورق البردي أو على ورق مصنوع من الكتان أو عاء أجوف اسطواني الشكل مصنوع من الخزف أو الفخار<sup>(٣٠)</sup> (انظر الملحق: الخطابات الفرعونية).

وفي العصر الهلنستي أو القبطي، استمرت الظاهرة مع اختلاف جوهرى هو إحلال الملائكة محل الآلهة الفرعونية، وذلك بالطبع تبعاً لاختلاف الديانة، ومن هذه الملائكة كوينتوس، بانيولوس، كوسى، ساكوسى، (انظر الملحق: الخطابات القبطية).

«يؤمن المصريون بالتعاويذ المكتوبة التي تعبر السمة البارزة في قاموس خرافاتهم. وتركز معظم نماذجهم على السحر... ولا يتعمق صاحب هذه المهمة في دراسة أمور السحر، بل يعتمد على حفظ بعض الصيغ المستعملة في كتابة التعاويذ، والمستفاد خاصة - من القرآن الكريم ومن أسماء الله الحسنى وأسماء الملائكة والجن والربل والأولياء، فيضيف إليها بعض الأرقام وبعض الرسوم البيانية ذات التأثير الكبير»<sup>(٣١)</sup> ويقول كذلك، «كم هي كثيرة التعاويذ التي يلجأ إليها المصريون قدامهم لهم حسن الطالع، أو تمنح عنهم الشرير على اختلافها»<sup>(٣٢)</sup>.

أما فيما يتعلق بالطلبات التي تتضمنها التعاويذ والرسائل والزيارات إلى الأولياء فهي جميعها متماثلة وتتوزع حول الانتقام من الشخص الذي يتسبب في الإضرار بأصحاب الرسائل وممتلكاتهم وأقاربهم، وشفاء المرضى، وللشفاء من العمق، والإنجاب، وحماية الأطفال، ورفع الظلم عن الشخص، والزواج من فتاة معينة.

والأمر الذى ينبغي الإشارة إليه هو أنه لاختلاف حول هذه المعتقدات بين المصريين المسلمين والمسيحيين واليهود الذين يعتقدون فيها، وقد لاحظ هذه الحقيقة الثقافية إدوارد لين حيث

يقول: «الميزة اللافتة للنظر في تركيبة الشعب المصرى وشعوب بلدان الشرق الأخرى، أن المسلمين والمسيحيين واليهود يتبنون خرافات بعضهم البعض في الوقت الذى يزدهرون فيه العقائد المحلية والعقائنية في دياناتهم المختلفة.

فقد يستحي المسلم مثلاً في مرضه برجال دين مسيحي ويهود لوصول له، وكذا الأمر بالنسبة للمسيحيين واليهود الذين غالباً ما يستجدون في الحالات نفسها بالأولياء المسلمين حتى يبرأوا من أمراضهم. ومن عادات بعض المسيحيين زيارة أولياء مسلمين في القاهرة، فيقبلون أياديهم ويتوسلون صلواتهم ويسترشحون بنصائحهم أو يأخذون بتدبيراتهم، ويحملون إليهم الهدايا ويغفرون عليهم الأموال»<sup>(٣٣)</sup>.

من كل ما سبق يتبين أن الاعتقاد الذى تقوم عليه النظم السابقة متماثل، الاعتقاد في الأولياء والقديسين والصديقين، وإرسال الرسائل إلى الأئمة والأولياء، ومن قبل في الماضى المبعيد إلى الآلهة الفرعونية وإلى الموتى، والنسب التعاويذ كما يتمثل في التعاويذ الفرعونية وغيرها على مر العصور وحتى الزمن الذى جمع فيه أحمد فخري للتعاويذ، والتي لا تزال تكتب حتى الآن - فقد حصلت على بعضها من بعض الطلاب والطالبات بكلية الآداب بنى سويف والفرية بالفيوم، وسوف أشير إليها فيما بعد - إن هذه الصور المختلفة تقوم على الاعتقاد في كائنات سماوية (أرواح أو ملائكة) خفية، وتثير إلى وجود علاقة بينها وبين الأشخاص أو الجماعات تفرض التزامات متبادلة، وأن هذه العلاقة قائمة ودائمة ما دام كل طرف يلزم بأداء هذه الالتزامات.

وواضح تماماً قدم الاعتقاد، فأصوله أو جذوره ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ أو الأسرات. وتكتنف الظلم التي يجمعها وغيرها نسق الاعتقادات في المجتمع المصرى عن كيفية تطور النظام عبر القرون العديدة أو تغير بعض مفرداته، وهي التي تتصلق بالكائنات السماوية، وإن كان هذا لم يؤثر في طبيعة الاعتقاد وجوهره. وهذا أمر طبيعى ومنطقى يفرضه تاريخ الأدیان في المجتمع المصرى منذ أقدم العصور، وهو ما يعكسه بسند هذا الاعتقاد. وقد لمسته شخصياً أثناء زيارة للتجرافة في الواحات الخارجة والداخلية، حيث تجسد هذا التاريخ في تملص وضح في مقابر في الواحات الداخلة.

واستناداً إلى كل ما سبق، فإن التعاويذ السحرية عنصر أساسى في نسق المعتقدات في الثقافة المصرية. ولا غربة أن تكون موجودة حتى الآن، ولكن السؤال المهم: هل تحمل التعاويذ السحرية نفس حقائق التعاويذ المصرية القديمة؟

وتشمل النصوص جميعها - وبالذات الخطاب الموجه إلى الكائنات السماوية لاستدعائها - آيات قرآنية وبعضاً من أسماء الله الحسنى. وتتلّى الآية أثناء إجراء ممارسة معينة يؤديها السّاحر أثناء وجود الشخص أو يطلب منه أداءها في أيام وأوقات معينة، ثم تكلم مع القصد من النص التمويذية، فإذا كان القصد لإحراق الضّرع بالآخَر تكلم الآية للكرمية، وإذا زلزلت الأرض زلزالها...، وإذا كان القصد هو الفائدة تكلم مثلًا الأيخان «قل أعوذ برب الفلق»، «قل أعوذ برب الناس...»، وسورة تبارك. وأحياناً تستخدم آية قرآنية كتعميذة مثال ذلك «الفاتم، اللّٰهى اللّٰهى تدون فيه سورة «الناس» بطريقة معينة كما هو واضح من «الفاتم»، ويذكر السّحر الرسمى أن هناك خمس آيات شرفات يقال فيها اسم الله العظيم «فجس نطخه» الذى يعتبر هو وهذه الآيات القرآنية كل منهما تعميذة تحقق فوائد كثيرة (٢٤)

الروسا الخناس	الذى يوسوس	فى صدر الناس	من الجة والناس
الذى يوسوس	فى صدر الناس	من الجة والناس	الروسا الخناس
فى صدر الناس	من الجة والناس	الروسا الخناس	الذى يوسوس
من الجة والناس	الروسا الخناس	الذى يوسوس	فى صدر الناس

وأحياناً يهدد السّاحر الكائنات السماوية إذا لم تستجب لأوامره، وذلك بالهكم عليها والسّخريّة منها بأدعائه فى خطابه إليها أنها قد سجدت لآدم. ويقصد من ذلك إثارتها حتى تخضع لأوامره. يعنى ذلك أن بعض هذه الكائنات السماوية نوع من جنس إيليس؛ الشيطان الأكبر. فمن المعروف أنّه عصى الله عز وجل عندما طلب منه سبحانه وتعالى السجود لآدم. والسّاحر يستخدم هذا الادعاء لإجباره على تنفيذ أوامره وطاعته.

وأسماء الكائنات السماوية هى أسماء لآلهة قديمة وكائنات أسطورية بعضها عربية وأخرى مصرية قديمة وسريالية وكنعانية وآشورية وبابلية وإغريقية وفى الغالب تكون مسيحية وعبرية، وهى أسماء الملائكة بالذات. فمن المعروف أن كتباً فى السّحر قد نقلت إلى اللغة العربية من اللغتين العبرية والسورالية وتشمل عناصر من اللغات الأخرى، وكان لها أثر قوى فى الشعوب العربية (٢٥).

يبلغ عدد التعاويز التى جمعها فخري خمسين نصاً. وتعرف التعميذة «بالخاتم» وقد يحملها الشخص ولا تنفصل عنه، وتعرف فى هذه الحالة «بالحجاب»، وتصفى للتعاويز أربع فئات: الفئة الأولى وتشمل النص الذى يظوه للسّاحر فى البداية ويعرف «بالصرف» أو «صرف العامر» (ثلاث حالات) ويقصد به إخلاء المكان من الكائنات السماوية التى يعتقد أنهم يقفون فيه باعتباره مسكناً لهم حتى يمكنه أن يجرى للطقوس لاستدعاء الكائنات السماوية التى لا تحضر إلا عندما تغادر الأولى المكان، ويوجه الخطاب إليهم باعتبارهم يؤلفون بنية، أى عائلة كبيرة تتألف من أكثر من ثلاثة أجيال وهو ما يشير إلى أن المكان هو مسكن لهذه الجماعة القرابية التى من بين أعضائها الجوارى والعديد، وأمرهم السّاحر بمغادرة مسكنهم مؤقّتاً خشية أن يصابوا بالهلع والخوف عند حضور ما يستدعيهم من الكائنات السماوية.

والفئة الثانية يتلى النص منها بعد «الصرف» أو «صرف العامر» لاستدعاء الكائنات السماوية التى سوف يأمرها السّاحر عند الحضور بتنفيذ أوامره، منها من يؤدى عملاً مفيداً إيجابياً ومن يؤدى عملاً ضاراً سلبياً، فهناك نوع من التخصيص بينها.

والفئة الثالثة هى النصوص سلبية القصد، أى التى يقصد منها إحراق الضّرع بالآخرين، منها «الربط» أى الإصابة بالعجز الجنسي (حالتان) أو الإصابة بمرض (حالة واحدة).

أما الفئة الرابعة فهى النصوص التى يقصد بها تحقيق الفائدة ومنها «إثارة الحجة لدى الجنس الآخر» (سكة نصوص)، «الحمل والإنجاب (نص واحد)»، «فك الربط» (سبعة نصوص)، «والعلاج من الأمراض (ثمانية نصوص)».

وتؤكد النصوص على وجود كائنات سماوية يشار إليها «بالأرواح الروحانية» و «الشياطين» و «الجن» و «الملكه» وتعرف جميعها «بالخاتم» على اعتبار أنها جميعاً تخضع لأوامر السّاحر القادر على استدعائها لتنفيذ ما يطلب منها من أعمال وفقاً لرغبة الشخص الذى يلجأ إلى السّاحر فى طلب الاستعانة بقدراته فوق الطبيعية لتحقيقها. فالنص هو أداة لتحقيق غرض معين يكون الشخص على يقين بأنّه يحقق رغبته ولذلك يحرص على حمله.

ويتحقق الغرض الواحد بأكثر من نص تعميذة سواء كان الغرض إيجابياً أو سلبياً، وأن السّاحر لا يستدعى كائناً سماوياً واحداً وإنما عدداً منها، مثلاً يستخدم أكثر من نص لكى تنفذ هذه الكائنات أوامره وتدون أسماؤها فى النص.



## جدول (٢)

العلاقة بين النجوم والكواكب والملائكة (في نصوص أحمد لفري)

النجم والكوكب	الملائكة	
الشمس	وفياثيل	(ثيل هو الإله عند العبرانيين)
المرخ	سمسائيل	(وهو صمائيل الأول الذي كان في عهد مملكة شاول عند الانتقال من الكهانة إلى الملك)
المشتري	صرفيائيل	
زحل	كسفيائيل	
القمر	جبرائيل	وهو كبير وسيد الآلهة المساعدة أو الملائكة عند اليهود وتحتى الكلمة «جبراء الجبروت والقوة في كل اللغات السامية» (٢٨)
عطارد	ميكائيل	(وهو اسم كبير ملائكة عند اليهود والاسم الأصلي ميخائيل)
الزهرة	عديائيل	

ومن للواضح تماماً التشابه بين هذه الأسماء للملائكات السماوية للجهات والفصول. ولم يتوقف الأمر عند حد الارتباط بين هذه العناصر الدينية والسماوية فقط، وإنما يشمل ما هو أهم من ذلك وهو «اسم الإله الأعظم، أو «الإله الأعظم، بالإضافة إلى حروف سواقة الفاتحة السبعة وهي ف، ج، ش، ث، خ، ز، وهى كما يعتقد حروف مقدسة إذ إن كل حرف منها يرتبط باسم من أسماء الله الحسنى التى تعتبرها المعتقدات السحرية من أعلى مراتب هذه الأسماء. وعلى ذلك فهى تشكل فى جعلها (فجش تخطز) اسم الإله الأعظم. فحرف الفاء للفرد، والجيم الجبار، الشين الشهيد (وهو أهم الحروف أو عرش الحروف لأنه مركز على العرش، لذلك يشار إلى الكرسي رقم (٢) بعد رقم (١) الألف الذى هو أعلى للحروف جمعا» (٢٩) وحرف اللام الثابت، والطاء الظهير، والهاء الخجير، والزاي الزكي (٣٠). ويذكر البوني (السحر الرسمى) «هالهذا الاسم من التصريفات الخفيات، وهى ٧٧ عملاً فى إخراج المطالب والدين والتكوير» (٣١). وترتبط هذه للحروف للسبعة بالكواكب والنجوم وكذلك أيام الأسبوع على النحو التالى (٣٢):

ومن بين هذه المفردات فى النصوص السحرية أسماء ذكرت فى القرآن الكريم وشخصها قد قاموا بأعمال سحرية كما يروها الفصص النبوى القرآنى مثل هاروت، ماروت، وأجوج ومأجوج، عزرائيل، إيليس.

وقد ذكر من قبل أن للنصوص التى جمعها أحمد فخرى، وخاصة نصوص «السرف» و«سرف العالم» كتيب فى مجتمع كان المسكن فيه عبارة عن جماعة ملزمية، بمعنى أنها بدنة تتألف من أكثر من ثلاثة أجيال، ينتمى أعضاؤها إلى جد واحد مشترك. وأنها تمتلك من الجوارى والعبيد من هم أعضاء ينتمون إليها، مع الاحتفاظ بالتمايز الاجتماعى فيما بينهم وبين أعضاء البدنة الأسويين. وأنهم يعيشون حياة مماثلة للحياة التى يعيشها الإنسان هكذا كان عالم الكائنات السماوية مدعماً فى عالم الإنسان.

- ٥ -

يتمثل الاندماج بين العالمين فى تأكيد السحر للرسمى على الارتباط الوثيق ما بين الكائنات السماوية والجهات الأربع والفصول الأربعة. فكل جهة وكل فصل «صاحبه الذى يديره، كما أن لهذا الساحب (الملك) الملوك الأعوان له ويوضح الجدول (١) هذا الارتباط.

## جدول (١)

الملوك الذين يديرون الزمان قبل الأربعة وأعوانهم (٣٣)

الفصول	الجهات	للملك	الأعوان
الصف	الشرق	دنباثيل	مهائيل، حمرائيل، سمائيل
النشاء	الغرب	دردباثيل	حراقيل، مصمائيل، سرعائيل
الربيع	الشمال	إسائيل	فرعرائيل، طائيل
الخريف	الجنوب	خرفيائيل	سائيل، مرجائيل، كياتيل

وتجد هذا الارتباط فى نصوص أحمد فخرى، بين الكواكب والشمس وأيام الأسبوع من ناحية والكائنات السماوية من ناحية أخرى، وإن كان من بينها، كما تكشف، أسماء كهنة وملائكة يهود وسوريالين (٣٧)، انظر الجدول التالى رقم (٣) ويرتكز الارتباط على الاعتقاد فى أن للكواكب أثرًا على حياة الإنسان.

ف للشمس وله يوم الأحد  
ج للقمع وله يوم الاثنين  
ش للمريخ وله يوم الثلاثاء  
ث لعطارد وله يوم الأربعاء  
ظ للمشتري وله يوم الخميس  
خ للزهرة وله يوم الجمعة  
ز لزلحل وله يوم السبت

وأوراق هذه الحروف سبعة، يشكل كل منها وفقاً واحداً مرتبطاً ليوم من أيام الأسبوع كما هو مبين أعلاه. والواقع هو مربع مسبق، بمعنى جدول مربع مقسم إلى ٧ أقسام أفقية وأخرى رأسية تنتج ٤٩ خانة. وكل قسم أفقي تدرج على خاناته أحرف الإسم الأعظم (٣٣) والشلال على ذلك الرفقان التاليان (٣٤).

#### حرف الفاء للشمس وله يوم الأحد

ف	ج	ش	ث	خ	ز	ظ
ظ	ش	ف	خ	ث	ج	ظ
ج	ز	ظ	ش	ف	خ	ز
خ	ث	ج	ز	ظ	ش	ف
ش	ف	خ	ث	ج	ز	ظ
ز	ظ	ش	ف	خ	ث	ج
ث	ج	ز	ظ	ش	ف	خ

#### حرف الجيم للقمع وله يوم الاثنين

ج	ز	ظ	ش	ف	خ	ث
خ	ث	ج	ز	ظ	ش	ف
ج	ف	خ	ث	ظ	ز	ش
ز	ظ	ش	ف	خ	ث	ج
ث	ج	ز	ظ	ش	ف	خ
ف	ح	ث	ج	ز	ظ	ش
ظ	ش	ث	خ	ث	ج	ز

هكذا فإن الارتباط ما بين الكواكب والنجوم والحروف هو علامة على أن الكائنات السماوية جزء من العالم الذي يعيشه الإنسان، وأنها منمجة فيه. فالاعتقاد في هذه الكائنات يؤكد على وحدة العالمين: عالم ما وراء الطبيعة، والعالم الدنيوي، وأنهما يشكلان نفساً واحداً متكاملًا. ويكون لفاعلية كائنات العالم الأول أثر مهم في حياة أفراد العالم الثاني ومستقبلهم. ويؤكد هذا الانتماج ووحدة العالمين في النسق الواحد استخدام أسماء الكواكب والنجوم، باعتبارها ملائكة أو شياطين والتعبير عنها بأحرف معينة وربطها بأيام الأسبوع والأعداد في الممارسات السحرية أو صياغة التعويذة، أو بتعبير آخر استخدام كمفردات وعناصر في بناء التعويذة الظاهر.

والتمازيج التي جمعها أحمد فخرى بعضها تشكل الحروف والأعداد مفردات في صياغتها. والحروف والأعداد مرتبطان ارتباطاً عضويًا في السحر الرسمي؛ إذ إنها مفردات أساسية في صياغة التعويذة أو الخواتم. فالسحر الرسمي يستخدم حروف الأبجدية ترتيبها العبري، (٣٥) وهو ما يشير إلى الأثر أو الجانب العبري في التعويذة بشكل خاص والسحر بصفة عامة، فقد ربط العبرانيون في السحر ما بين الأعداد والحروف والكواكب والمعادن عدد صياغة التعويذة. وللحروف قيم عددية (٣٦)، فالاسم مثلاً يساوي قيمة عددية معينة هي حاصل جمع القيم العددية للحروف التي يتكون منها الاسم، وكذلك كم من للكواكب. هذا بالنسبة للسحر الرسمي «فالأعداد قوة روحانية لمليحة، فالأعداد بناء على ذلك من أسرار الأقوال، كما أن الحروف من أسرار الأقوال، ولأعداد في عالم البشر أسرار ومنافع رتبها جلّت قدرته، كما رتب في الحروف أسرار اللغز كالدماء والرقى وغير ذلك مما ظهر تأثره للعالم بأنواع الأسماء» (٣٧) إذ إن للأسماء، وخاصة أسماء الله الحسنى قوة بحيث إن مجرد تلاوة الاسم تقضي حاجة الشخص. كما أنه يعتقد أن لاسم الشخص خاصية سحرية؛ ومن ثم يمكن للساحر أن يسيطر على الاسم وبالتالي يسيطر على الشخص نفسه. هكذا فإن للأعداد أسرار، كما أن للحروف آثار وأسرار، ولكل حرف منها «خادم» يستدعى بتلاوة معينة يتلوه الساحر أو الشخص ليتقضى الحاجة، كما أن له «خاتم» (تعويذة). فحرف الجيم مثلاً خادم اسمه طمانين وخاتمة المربع التالي (٣٨).

فى الواقع، إن هذا الانتماء والاعتقاد فى إضفاء القدرة للكرابك والأجرام على التدخل فى حياة البشر مصدره الأسطورة والدين. فمعد فجر التاريخ، أضفى المصرى على معبوداته صفاته وعواطفه الإنسانية. «فالإله، «مين، قد صور بصورة إنسان، و«الإله، «أوم، «رب عين شمس». وكانت الآلهة تمثل بصور تكفى مع واقعية المصرى، ومن ثم كان يرسم الإله برأس حيوان وجسم إنسان، أو بأى جزء من الحيوان يشير إلى أصل معبوده أو أية إشارة تميز كلهم». وكان لكل بلدة إلهها المحلى الخاص بها، وهذه الآلهة المحلية كانت الأساس للديانة المصرية، وقد بقيت تعبد حتى نهاية عهد الفراعنة فى مصر. وكانت تختص بوظائف معلومة تقوم بها وحدها فى كل أنحاء مصر، فمثلاً نجد الإله «خنوم» كان يبد الإله الصانع للفخار والصانع للإنسان بمعجته، وكذلك الإلهة «حكت، زوجته، فقد كانت مختصة بالولادة، والإله «أنوبيس، كان مختصاً بالتحنيط فى كل عصور التاريخ المصرى، هذا مع احتفاظ كل من هذه الآلهة بصفته المحلية،<sup>(٤٧)</sup> وإلى جانب هذه الآلهة المحلية، كانت الآلهة العالمية، أى التى كانت تمثل القوى الطبيعية «فإن قوى الطبيعة العالمية قد قامت بدور مهم فى معتقدات المصريين فى كل عصور التاريخ المصرى، ولابد أن هذه الآلهة كانت تعبد منذ الأزل بصفة عامة.. وقد بدت لنا الآلهة العالمية إما فى صورة إنسانية أو صورة حيوانية. فقد ظهر إله الشمس فى صورة إنسان برأس سقر، كما مثلت آلهة السماء «نوت، فى صورة بقرة... إن إدخال الآلهة العالمية للمصرية قد ساعد على تعميم الصيغة العالمية للإله عند المصريين عامة، وذلك أن الآلهة العالمية كانت فى بادئ أمرها آلهة محلية.. وقد ساعد ذلك فيما بعد على جعل أى إله محلى قوى السلطان سياسياً. إلهاً عالمياً، وذلك باستحواذه على صفات الإله العالمى بما لمدينته من قوة سياسية ومكانة حربية<sup>(٤٨)</sup>.

وإذا كانت هذه الآلهة المحلية والعالمية تشير إلى ذلك الانتماء الشديد وتؤكد حقيقة ذلك الاعتقاد منذ فجر التاريخ فى مصر، وكذلك أساطير إله الشمس العالمى «رع، أو «أوم، التى كانت تدور حول أصل العالم وتكوينه، والتى كانت نشأتها فى مدينة عين شمس، فإن أسطورة أوروريوس هى المثال النموذجى لذلك، فقد مثلت هذه القصة فى فجر التاريخ البشرى، واتخذها الشعب المصرى نبراساً يستلهم بها فى كل معاملاته الاجتماعية والدينية حتى نهاية العهد الرومانى.

	١٢	٥	٢١	٥
خاتم حرف للجيم	٢	٦	١١	١٦
	٣	٢٣	١٣	١٠
	١٤	٩	٨	١٢

وترتبط الحروف وبالتالي قيمها العددية بأسماء الله الحسنى، ومن ثم فهى مرتبطة بالاعتبارات الطوية. فحرف الدال مثلا له من الأعداد أربعة، فمن أقدم شكلاً صرّب ٤ فى ٤ ووضع فيه نسبة عددية فى يوم الاثنين يوم ولد للنبي صلى الله عليه وسلم ويوم بعثه ويوم وفاته... وظهر هذا الحرف الكريم فى اسمه تعالى «الذالم، خصوصاً وفى اسمه «الودود... وهو يشير إلى الدوام أحر المنتهى... لأن له الديمومة أولاً وآخرًا... والبقاء... فحرف الدال له من الأسرار للديمومة والبقاء<sup>(٤٩)</sup>.

ولكن اسم من أسماء الله الحسنى «خادم، و«خاتم، أيضاً، ولابد للشخص أن يظن تعويذة معينة وعندما يريد شيئاً معيناً عليه أن يختار الاسم الذى تحقق الخلاوة المسجلة الخاصة به القصد المرغوب الذى يرتبط بالاسم، بمعنى أن كل اسم يحقق قصداً معيناً، ويحمل الخاتم ويحتفظ به كتعويذة. والمثال على ذلك الاسمان الشريفان الأتيان (الظاهر والباطن)، ويربطهما البرنى معاً لتربط الوثيق بينهما فى معانيهما من حيث العبادة والمعرفة وغيرهما. والوفقان الشريفان أو الخاتسان هما<sup>(٥٠)</sup>:

ال	با	ط	ن
١٠	٤٩	٣٢	٢
٤٨	٧	٥	٣٣
٤	٣٤	٤٧	٨

ال	ظا	هـ	ر
٦	١٩٩	٣٢	٩٠٠
١٩٨	٣	٤٣	٣٣
٩٢	٣٤	١٩٧	٤

والخدام (الظاهر، اسمه «عنهانيل وهو يكشف عن الخيوب، مثلا<sup>(٥١)</sup>.

ومن المطلق أن يستعان بهذه الكائنات في تحقيق رغبات ضرورية يرى الشخص أنه من الضروري اللجوء إليها.

إن تأثير الأسطورة لم يكن بعيداً عن المجتمع المصري منذ أقدم العصور وخلال العصور القديمة، وهذه حقيقة لا تحتاج إلى دليل. والدليل المؤكد على أنه تأثر بالأساطير الرافدة إليه من الرافدين والشرق هو المفردات التي تضمنتها التعميدة.

وهي مفردات كما نذكر من قبل سومرية وأشورية وكنعانية وغيرها، وإن كان هذا كله لا يفي حقيقة الأساطير المصرية وأصولها والتي مصرت تلك الأساطير الرافدة وهذه العملية (للتصوير) خاصة أساسية للثقافة المصرية عبر العصور خضعت لها جميع العناصر الرافدة.

إن أسماء الكائنات السماوية غريبة عن الأشخاص الذين يلجأون إلى الساحر، ولا توجد لها دلالة أو معنى في معجمهم، وبالتالي لا يصبطها هذا المعجم على الإطلاق، فهم على غير وعي بدلالاتها بالنسبة للغات التي تنتمي إليها وبالنسبة للجماعات التي تمتلكها. ومن المحتمل أن يطبق هذا على الساحر نفسه. إن غربة هذه الأسماء فضلاً عن كونها أسماء كائنات سماوية لها أثر نفسي في هؤلاء الأشخاص الذين يعتقدون فيها وفي قدرتها على التدخل في حياتهم والتأثير فيها إيجابياً أو سلبياً. هذا الأثر هو الخوف والرهبة للذات يتمثلان بوضوح في خضوع الأفراد لأوامرهم التي يلتزموا إليهم الساحر، والحرص الشديد على تنفيذها. وبدعم هذا الأثر النفسي توزيع الأسماء داخل البناء الظاهر للنص التعميدة. فإذا نظرنا إلى النص التالي، مثال (رقم ١) يتبين لنا تكرار الاسم على مستويات النص الأفقية التي تحمل أسماء الكائنات السماوية، والتي يطلب منهم تنفيذ أوامره.

النص رقم (١) بنية محبة

توكلا يا خدام هذه الأحرف الدارية بجباب وتهبيج كذا وكذا الآن الرجا العجل الساعة.

اهطم	٢	٩	٤	فخذ
اهطم	٧	٥	٣	فخذ
اهطم	٦	١	٨	فخذ
اهطم				فخذ

والواقع أن هذه القصة الإنسانية قد لاقت مكاناً رحباً في قلوب بني الإنسان لدرجة لم يكن لها مثيل من قبل ولا من بعد، وذلك لأنها من صميم الحياة الإنسانية التي تتمثل أمام أعين الشعب كل يوم... وقد جذبت إليها عوالم الشعب المصري، لأنها تمثل انتصار الحياة الأسرية، وولاء الزوجة لزوجها، وللحدو الأمومي، والتسقي البولي... (٤٤) وأبطال هذه الأسطورة هم: إيزوريس، وإليزيس، وميت، ونفليس، وحورس.

ومن ناحية أخرى، إن أساطير السوماريين والبابليين والكنعانيين والآشوريين قد انتقلت إلى بلاد العرب عن طريق اليهود بعد أربعة قرون أو أكثر من الأسر البابلي، حيث نقلوا معظم آلهة الرافدين معهم إلى فلسطين وعلى رأسها الإله الجبار (إيل، وأتباعه من الآلهة التابعة، والذي يختص إليه عزرا إيل وميكائيل وإسراف إيل وغيرهم وأضافوا إليها عدداً من الآلهة المصرية القديمة في مراحل تاريخهم التالي (٤٥) فقد كانت أجرام السماء وأفلاكها وعلى رأسها الأجرام والكواكب السبعة: عطارد، الزهرة، المريخ، المشتري، زحل، الشمس، القمر، هي العبودات عند الرافدين بوجه عام، والبابليين بوجه خاص. وتورد الأساطير قصص نزول الآلهة (الكواكب) إلى الأرض للتدخل لتنظيم الحياة. وكان لعبادة كوكب الزهرة خاصة مكان ومكانة، وأثر بعيد عبر الزمان والمكان. فالملمحة السومرية «هبوط إنانا (الزهرة) إلى العالم السفلي»، التي أعاد البابليون صياغتها في ملحمة «هبوط عشتار (الزهرة) إلى العالم السفلي»، تورد قصة إلهة الخصب لتغير دورة الحياة النباتية ما بين خصب التربة والجذب حسب تنوع الفصول، نظراً لأن إخصاب التربة هو عبارة عن نوع من الميلاد المتجدد للمحصول (٤٦) وتجد دلالات لهذه الملحمة كذلك في ملحمة جلجامش.

وفي عصور ما قبل الإسلام، كان لكوكب الزهرة مكانة في الأسطورة والذين في شبه الجزيرة العربية، كانت الإلهات الثلاث: اللات والعزى ومناة هي رموز لكوكب الزهرة وحده دون أي معبود آخر من أجرام الفضاء. فالزهرة هي إلهة الأرض والخصب (أي مناة - نجمة المساء)، والمحارب أو إله الحرب والقتال (أي العزى - نجمة الصباح)، وإله الحب والجمال والطرب (اللات - كوكب الحنن) (٤٧).

هكذا فالأسطورة إذا كانت وميلة الشعوب القديمة، أو للعقل الفطري حسب تعبير ليفي ستروس، لتفسير العالم، فهي تؤكد ما ذكر فيما سبق عن اندماج العالم السماوي والعالم الدنيوي معاً في نسق واحد متكامل وإمكانية الكائنات السماوية على التدخل في حياة الفرد. وما دام الأمر كذلك، فمن الطبيعي



فالنص يتضمن الاعتقاد في الكائنات السحرية وقدرتها على التدخل في حياة الأفراد. وعلى ضوء هذا الاعتقاد يمكن بسهولة فهم النص التعويذة السحرية وتفسيره وتأويله، إذ إن الفهم والتفسير والتأويل لا يتحققون إلا بوجود التماسك والانسجام بين المفردات المتوالية في النص، وذلك لأن دلالة ترتبط ارتباطاً وثيقاً ببناؤه الظاهر، وأن هذا البناء يرتبط هو الآخر ارتباطاً وثيقاً كذلك بمدى تماسك للنص والانسجام بين مفرداته.

فأساس النص التعويذة السحرية هو أسماء الكائنات السحرية واسم للشخص واسم والدته، وتوزع وتكرر بطريقة معينة مكونة لذلك النص، بحيث يحوى ويحتضن اسم الكائن السحري الاسمين الآخرين. ويظهر هذا الاحتواء والاحتضان في نموذجين، وفي جميع النماذج (ومنها خواتم الآيات القرآنية) يكتب القصد حول الخاتم كما أشير إلى ذلك فيما سبق. للنموذج الأول: الاسم ويحوى الأسماء الأخرى (انظر للنص رقم ٢).

والنموذج الثاني: الأعداد والحروف وتوزيعها حيث تحصى القيمة العددية للحروف التي تؤلف اسم الشخص واسم أمه. انظر على سبيل المثال النص (رقم ٣) التالي:

### النص رقم (٣)

٤٦م ٩١١١/١١١٩٩ + ١١١ ١١٩ + ٩/١١١/١١١٩٩

٩٦٠٠٠٠ + ٧٩١١١١ + ٩٩١ ١١١٦/١١١٦ + ٩١ ٣١١٠٩١ ٩١١٦ م ٩١١٠٠٠

٩ ١١١ ١١

١١٦١ ٩٨٩ ٦١١ ١١١ ١١١ م ع ٦/٧١ ط ١١٩ ١١

هكذا نظهر دلالة النص التعويذة أولاً عن طريق النظر إليه على ضوء الاحتواء والاحتضان، وكذلك توزيع عناصر الأساس في صياغته، وثانياً عن طريق المعرفة بالاعتقاد ذاته والتصد من صياغته ووظيفته باعتبارها شفرات مساعداة. فالنص قابل للتفسير والتأويل، وبذلك فقد أزيلت هذه النظرة تماماً التفكير السطحي الظاهر الذى يبدو على النص التعويذة السحرية ويجعله يبدو للنظرة غير المتعمقة وكأنه غير قابل للتفسير، فالنص التعويذة إذاً متسق ومتلائم مع الاعتقاد في السحر وطقوسه.

من ناحية أخرى، إن الأساس الضمني (الاحتواء والاحتضان الكلي لاسم الشخص واسم والدته) في النماذج الثلاثة هو علامة لها دلالتها على وعى المتلقي، وهو الكائن

الساوى كما يقرر ذلك الاعتقاد ويؤكد هذه الدلالة، وبالتالي تكون الاستجابة هي تنفيذ ما يطلب منه (وهو اعتقاد متحقق في أذهان الأفراد نابع من الاعتقاد في الكائنات السحرية ومرتبطة به) يعنى ذلك أن هذا النص هو عملية اتصال رمزية فالمتلقي وهو الكائن السامى يتلقى رسالة، ويفسرهما اعتماداً على وعيه بالبور الذى التصق به في الأصل وعرف به، وإن كانت هذه المعرفة وهذا الوعي هما في حقيقتهما في أذهان الأفراد، وبالتالي فهما في حقيقتهما يعطيان عملية إسقاط، وذلك لأن المتلقي هو مستقبل متخيل. والمثال على ذلك بعض الأسماء: أنوح، أبناوخ، أنطوشى، يالوش، شكيبخا، اللاجوج، شمرول الطيار، طاراش (ملك العمار). وإذا كان المتلقي غير مدرك بسبب ماهية وجوده غير المتحقق مادياً في عالم المرسل، فإن الاعتقاد يؤكد هذا الوجود غير المرئي، ويؤكد حقيقة دوره وأدائه، والدليل على ذلك أنه إذا حدث ولم تتحقق حاجة الشخص ورغبته، فهو يعزى الفشل إلى خطأ في عملية الإرسال أو عدم كفاءة الساحر لسفره مثلاً أو غير ذلك، فمحيط طلب الشخص الذى يلجأ إلى الساحر لصياغة النص التعويذة السحرية هو التعبير عن استجابة المتلقي، الكائن السامى، أو بتعبير آخر هو الدلالة على أثر الرسالة عليه. ومن ثم فأثر الرسالة عليه متعدد شاملاً لانعدام وجوده المادى. وذلك على العكس تماماً في حالة تحليل النصوص الأدبية والفنية التي يكون للشخص المتلقي وجود مادي مباشر يحق بلا شك إمكانية رصد ما يحدث فيه من تأثير واستجابة تجاهها.

هكذا فطبيعة النص التعويذة السحرية تلزم للتفاصيل عن بعض جوانب المتلقي الكائن السامى (إن لم يكن جميعها).

## ٩ -

والآن نتناول: إذا كان النص التعويذة السحرية بناءً ظاهراً وواضحاً، فهل يتضمن بناءً ضمناً كاملاً، وهل لهذا البناء جذور وأصول تاريخية بحيث تكون هذه النصوص، بل وغيرها من رموز وعلامات المعتقدات - تحبيراً عن الاستمرار الثقافي في المجتمع المصري؟

إن البناء المقصود هو بناء ديني ثقافي جوهره مبدأ الخلود، بمعنى بناء من المعتقدات الدينية، انسلخت عنها عناصر ثقافية، (أفضت إلى الممارسات السحرية الواقعية التي منها التعويذة).

يكشف فحص نصوص أحمد فخري جميعها عن هذا البناء الكامن وراء البناء الظاهر الذى عن طريقه يمكن التعرف

الأخرى تهديداً للكائنات السماوية عندما يبدأ الساحر في قراءة التعويذة وحتى تسجيب لتفكيك ما يطلب ، كما ذكر فيما سبق .

وبناء على كل هذا تولف كل من التعويذة ، والخطابات التي كانت ترسل إلى الآلهة وغيرها التي ترسل إلى المرنى والتي ترسل حتى الآن إلى الأرباء (انظر الملحق رقم (١) رقم (٢) ) واستخدام بعض الآيات القرآنية كتعاويذ ، فحة نصية واحدة ، وأن هذه الأشكال الخمسة هي عبارة عن صور لباء خطي واحد كامن خلفها جميعاً . ومن الواضح أن هذا البناء لازمي ، وأن هذه الأشكال تتغير بعض عناصرها وتتشكل وفقاً للتغير أو المستحدثات التي تظهر على نسق المعتقدات .

فمن الواضح أن الاعتقاد والقصص والبناء الظاهري والبناء المنطقي الخفي للكانم متماثلة جميعها . وهذا ما يدل بل ويؤكد الاستمرار الثقافي في نسق المعتقدات في الثقافة المصرية منذ أقدم العصور . يؤكد هذا ويدعمه الدين الراقسي (أي الممارسات التي تمارس في مناسبات معينة بالذات مثل ما يحدث في المولد وعدد أضحية الأرباء...) ، إذ إنه يحمل عناصر ترجع إلى تلك العصور ، وهو ما يؤكد الأصول الأولى للمعتقدات السحرية في مجتمعنا المصري منذ عصور ما قبل التاريخ . كما أشير إلى ذلك في صفحات سابقة ، فإن ذلك الدين الراقسي يحول الدلالات التي ترجع إلى تلك العصور الأولى ، وحتى في الفترات العظيمة من التقدم العقلي<sup>(٥١)</sup> ، وبالطبع فقد كان رجل الدين يوظف السحر لأغراض الدين الذي كان الهدف الأساسي لممارسته ومعتنقيه هو العمل على أن تحقق الآلهة الأغراض والأمانى التي يرغبون فيها<sup>(٥٢)</sup> ، وبالطبع أيضاً يكن كثير من هذا الدين الراقسي بعيداً عن الدين المسيحي والدين الإسلامي .

ومن ناحية أخرى ، تذكر بعض التعاويز التي جمعها أحمد فخري ، أن بعضها يكتب على قطعة من إزاه من الفخار التي (شققة نية) ثم توضع في النار ، وفي مصر القديمة كانت التعاويز والخطابات إلى الآلهة والمرتوى تكتب على وعاء أجوف اسطواني الشكل مصنوع من الفخار .

من كل ما سبق يتبين لنا ، أن للنص التعويذة هو أداة مادية من أدوات الاتصال التي تشمل عليها الثقافة المصرية ، وهي أداة تجعل للشخص في علاقة دائمة بالكائنات السماوية التي يعتقد في حمايتها له وتحقيقها لرغباته ، وهذه النصوص تعكس أولاً ، تقابلاً ما بين عالم ديني حقيقي واضح ومنظم وعالم

عليه . وهذا البناء هو نفسه الكامن في نصوص التعاويز المصرية ، سواء كانت في العصور القديمة أو عبر العصور وحتى الآن ، بل وهو كذلك كامن وراء الظاهر من الخطابات الموجهة إلى الأرباء والقدسين وإلى المرتوى . فدلالات أو مضامين الأشياء السحرية التي كان المصريون القدماء وعبر العصور – بل وينطبق هذا كذلك على التعاويز التي تكتب في الوقت الزمان ، ويخزنونها وسائل لتحقيق المقصد منها – هي المضامين والدلالات نفسها التي تتضمنها التعاويز التي جمعها أحمد فخري ، والتي لا تزال توجد حتى الآن في مجتمعات محلية في القنوص وقرى بني سويف ، وذلك على الرغم من الاختلافات القائمة بينها ، وهي اختلافات تتعلق بالمفردات وذلك أمر منطقي وطبيعي تبعاً لاختلاف أسماء الآلهة والكائنات السماوية تبعاً للأصل الديني الذي تعتمد عليه وترتبط به التعويذة السحرية – والمثال على ذلك التعاويز التي تنلى في مراحل الحمل والوضع والرضاعة وتربية الأطفال : «تعويذة إيزيس» ، «تعويذة حورس» ، تعويذة حانور ربة ندرة وهي تعويذة للإسراع بالوضع ، «تعاويز الأهرام» ، «نص تعويذة إيزيس لتسهيل الحمل والوضع هو : «أى رع أنون» ، أيتها الآلهة التي في السماء ، وتلك التي في عالم الغيب ، أرى مجلس الآلهة الذي يقضى في هذه الأرض قاطبة ، ومجلس الآلهة الذين في قصر عين شمس والذين في أوسيم ، تعالوا ، إن إيزيس تعالني من (آلام في) ظهرها ، إنها حامل وقد اكتملت شهورها ، طبقاً لعدد أشهر الحمل ، في ابنها حورس ، حامى أبيه . وإذا ما قضت وقتها دون أن تضع ، فستقوت مذبولين يا أعضاء الناسوس ، لأنه لن تبقى هناك سماء ، ولن تبقى أرض (أى لن للعالم سينهار) بل لن تكون هناك خمسة أيام نصية (الزمن سينتهى) ، ولن تقدم قرابين لآلهة عين شمس ، ستقع مصائب في سماء الجنوب ، وستحدث كوارث في سماء الشمال ، ولن تبقى أرض ، وسيهلك العرول في الهيكل ، لن تشرق الشمس (شرو) ، ولن يفيض النيل كما يفيض في موعدة . لست أنا من يقول هذا ، ولست أنا من يردد هذا ، (بل) إنها إيزيس هي التي تقول هذا وتردده لكم ، لأن الوقت يمر دون أن يولد طفلها ، حورس حامى أبيه ، حذارى عندما تلد... فلانة بنت فلان»<sup>(٥٣)</sup> وعادة تنلى هذه التعويذة «عندما تصل المعانة من آلام الوضع أقصى مداها ، ويسير للقلق لا يطاق ، وتتعلق حياة الأم بخيط راه فلا مفر من اللجوء إلى تهديد الآلهة ذاتها ، كما فعلت إيزيس من قبل» .<sup>(٥٤)</sup> والأمر الذي يثير الانتباه هو أن نصوص تعاويز أحمد فخري تتضمن هي

## ملحق رقم (١)

### خطابات ديموطيقية إلى آلهة

من العصر المتأخر إلى العصر الروماني\*

لهذه الخطابات كُتبت على: ورق البردي، قماش الكتان، لوحات خشبية، جرار فخارية. ٤

الخطاب الأول: بريدية متحف القاهرة ٣١٠٤٥

١. أنا أشكر اليوم في حضرة «سيرابيس» (الإله) إحمين انتقم لى منه حتى

٢. تكبهك آلهة الأرض دعلى أرى الانتقام فيه.

٣. ذلك الذى رمينى عند يديه، ألا وهو رئيس...

٤. أنا فى عز «إحمينى» ذلك الذى يشكى

٥. رئيسه، لعمه فوراً. احمنى دعلى أرى الانتقام فيه.

[شكرى ضد رئيس العمل]

الخطاب الثانى: جرة متحف برلين ٦٦/٥

١. السلام إلى جد- باسكت- أيوف- عنخ، (والد مرسل الخطاب) ابن «بأدى- أيسن» فى حضرة «نحوتى» (الإله)

٢. وإلى «عبر- حب- إر- من» (والدة مرسل الخطاب) ابنة جد- حر فى حضرة نحوتى

٣. «عنخ حب» ابن جد- باسكت- أيوف- عنخ، (مرسل الخطاب) و.

٤. و «تا- دى- أوزيريس» (زوجة مرسل الخطاب) خادمة الأيبس (طوبوز أبو منجل) فى قرية «با- بوى- شح».

٥. يوسلون (أويشكون) فى حضرة نحوتى

٦. بسجب- عشا- أبخى، ابن «باى- ان- تاو- عوى- خندو»

٧. فقد سرق بيوتاً أمام (أو بشهادة) «إيبى».

٨. وقد سرق بيتى (بعد القفز من) سطح «بارمى» (البيت المجاور).

٩. وقد نهب الدور الأرضى والطلوى.

١٠. عقبه طيقاً، لذلك فلديك.

١١. للقرارات. ادعاءه والتبريكات إلى «عنخ- حب».

«ابن- جد- باسكت- أيوف- عنخ»

سمارى غامض وغير منتظم يخضع لأوامر الساحر، وتتكس ثانياً، نوعاً من العلاقات الثنائية بين شخص وآخر تقوم بينهما إما علاقة عداوة وتنافس وصراع يرغب أحدهما فى إلحاق الضرر بالآخر أو القضاء عليه، وإما محبة وود يريد أحدهما (رجل أو امرأة) استمرار العلاقة وتديمها على الدوام، وتتكس ثالثاً، رغبة شخص فى تكوين علاقة جديدة بشخص آخر، وفى غالبية الحالات تكون امرأة أو فتاة.

لبن محتوى أو مضمون هذا النص التعويذة لا يعتبر بأى حال من الأحوال محتوى فردياً، وإنما هو محتوى جماعى، يعنى أنه معتقدات جماعة، ومن ثم فإن صياغته وتشكيله ببراعة الساحر وإمكاناته لا يحمل على الإطلاق خصوصية هذا الساحر، وإن كان يحمل بالطبع معتقداته فيما يمارسه (ونحن هنا لا نجادل فى صدقه) وهى بلا شك ثقافية، أى ثقافة المجتمع. صحيح أن البرنى فى كتابه (المشار إليه) قد تناول التصاوير وغيرها بالتفصيل والشرح والتفسير، ولكن هذا النص من الاعتقاد هو نسق ثقافى نابع من الحياة الاجتماعية، وليس من إبداع أو ابتكار اليونى.

وهكذا فإن النص التعويذة مغاير للرواية أو القصة أو ما يماثلهما من إبداعات الفنان الفرد الذى يحمل محتوى الشكل لمتجذراته ورويشه للكون والحياة واختياراته، وغير ذلك من عناصر، أى خصوصيته الشخصية بمختلف أبعادها.

والسؤال، ما أسباب هذا الاستمرار الثقافى عبر عصور تمتد آلاف السنين؟ هل يعود للعزلة الجغرافية لكثور من المجتمعات المحلية مثل الثروة والراحتات والفنوم وغيرها من قرى الأقاليم التى تقع على حدود وادى النيل، تلك العزلة الجغرافية التى أدت إلى العزلة الاجتماعية. هل يرجع ذلك إلى خصائص البناء الاجتماعى للمجتمع المصرى والثقافة المصرية التى تتضمن عناصر قوية للاعتداد بالذات الثقافية والهوية الاجتماعية؟ هل يرجع ذلك إلى نظم التعليم خلال العصور التاريخية، حيث كان هناك تعليم دينى وآخر لإمامة الشعب وثالث لأبناء الطبقات العليا والصفوف؟ هل يرجع إلى بناء السلطة والقوة الرسمية والتنظيم السياسى اللارسمى على مستوى المجتمعات المحلية؟

والأمر الذى يجب الإشارة إليه هو أن من بين (المثقفين) المصريين من يسرد بينهم هذا الاعتقاد، ومما لا شك فيه أن هذا أحد العوامل القوية للاستمرار الثقافى، ولبنى لوكد أن هذا الاستمرار الثقافى يرجع إلى كل هذه الأسباب وقد تكون هناك أسباب أخرى.



١٢ - تظل باقية في حضرة تحوتى كل يوم.

الخطاب الثالث: بردية كاراسبرج ٦٧ بمعهد كارستن  
نيبور لدراسات الشرق الأدنى القديم بجامعة كوبنهاجن

١ - (أول سطر بالبردية مفقود)

٢ - حدث أنها كانت [.....] وأتوسل

٣ - أن تفصل في الأمر بقرار. وأتوسل أن تتكلم لى. مصيبة

٤ - فى الليل وكارثة فى النهار وشكوى فى كل ساعة وفى  
كل وقت

٥ - وأثناء إقامة الصلاة وتقديم القرابين. والدعوة بالانتقام

٦ - فى وقت التقدمة. غم بسبب «تا - شرت - إيزيس» ابنة  
حور.

٧ - فقد حدثت اليمين لإنارة الفتن [.....] عقوبة. لهذا  
فأنا أوجه

٨ - هذه المذكرة حتى تعطونى حتى وتفصل فى الأمر  
بقرار

٩ - بسرعة. لا ينبغي أن تتردد فى وضع

١٠ - الأمراض فى عظامها وفى أعضاء جسمها

١١ - بالليل والنهار.

١٢ - كعبه فى العام ٢٥ من أبيب، اليوم الـ ١٢ من حكم  
قيصر أوغسطس.

١٣ - لعنة سوبك (التمساح) سيد مدينة «تبتيس».

١٤ - الإله العظيم سوف تلاحق أى إنسان على الأرض

١٥ - الذى يحاول إبعاد هذه المذكرة من قدس الأقداس  
ويحاول فتحها وإحراقها

١٦ - والذى يحاول [.....] [س (مجهول)] هو الذى  
كتبها.

الخطاب الثالث: خطاب نذرى، لوحة خشبية

بمجموعة ميخائيليدس

١ - خطاب الخادم، والأب الإلهى والكاهن بمعبد آمون -  
رع، ملك الآلهة.

٢ - «أوسر» ور «بن» «حورس» بن «أوسر» ور، أمام مولاه

٣ - الكاتب الملكى أمحتوبت بن حابو، الإله العظيم إذا ما  
حدث

٤ - أن «تاييه» ابنة

٥ - «بادى» آمون - سماتادى، قد أصبحت حاملاً فسوف  
أعطي أمينة فضة، وهى ما تصنع ١٠ سناتر، أى ١ مينة فضة  
مرة ثانية

٦ - وإذا حدث أنها وضعت الطفل فسوف

٧ - أعطي ١ مينة فضة، نصفها ٥ سناتر، وهى مقدارها ١  
سناتر بالكامل.

٨ - وبهذا يكون المبلغ الإجمالى ٢ مينة فضة «الأتعاب»،  
فى اليوم الذى نذرت فيه هذا المبلغ على نفسى

٩ - يا سدى العظيم

١٠ - ليك تحيا دائماً فى أعياد «السد» (عيد مصرى  
قديم).

١١ - أيها الكاتب العظيم، اسمع صوتى، فأنا

١٢ - خادمك ابن خادمك منذ البداية.

١٣ - لا تكس «أوسر» ور

١٤ - بن حورس بن أوسر - ور منذ البداية، فأنا [.....]

١٥ - كتبه فى العام الثالث من اليوم الثالث والعشرين لشهر  
برمها.

فيما يلى ملخصات لبعض الخطابات

وثيقة (١): بردية المعهد الشرقى ١٩٤٢٧ بجامعة  
شيكاجو. شكوى إلى الإله «تحوتى» من موظف بسبب فصله  
من عمله وسرقة نقوده بالإضافة إلى مواد تمويضية وإساءة  
معاملته هو وخدمه من جانب رئيسه فى العمل الذى تجاوزت  
أخلاقياته السيئة إلى ارتكاب جريمة الاختلاس من المؤسسة  
التي يرأسها. يرجو مرسل الخطاب حمايته فقط من المجرم  
المذكور.

وثيقة (٢): بردية المتحف البريطانى ١٠٨٤٥

شكاوى إلى «هب» و «بله» و «ععلى»، وآلهة أخرى من  
طفتين بسبب ظلم أبيهما الذى طردهما عقب وفاة أمهما التى  
تسبب فى موتها، وزواجه من أخرى ثم سوء معاملته لهما  
بضربهما حين يعردان ويتفان على باب بيته حيث تركهما بلا  
مأوى أو مأكل. يلتمس الطفلان لدى الآلهة المذكورة علاوة  
على جمع الآلهة المصرية محاكمة الأب الجانى ويحاميتهما  
منه، ويطلب آلهة أخرى للشهادة فى أفعال الأب السيئة.

وثيقة (٣): فمأش كتان بمجموعة ميخائيليديس.

شكرى إلى الإله «نحتوى» من رجل عجزز لشعوره وإيذانه  
وتهديد «روح شريرة» له في حياته، واحتمال اضطهادها له  
بعد وفاته ومناجبتها له في الملامم الآخر، ورجاؤه بجلب «روح  
ملينة» وبحمانيته وإبعاد ذلك الخطر عنه.

ملحق رقم (٢)

الخطابات اللقبولية

الخطاب الأول لبردية 135 Ms Copte No Strassburg  
«شيتنه بن تانهوى هو ذلك الشخص الذى «أود أن يربط.  
كويكتوس، باتيلوس، ماكوس (٤ ملائكة) لربطوا  
وثبتوا اللحم (يقصد القصب) «بناع، شيتنه ابن تانهوى. بار،  
بار/ أبانكتور» متالى (٤ ملائكة) لربطوا، وثبتوا اللحم  
(القصب) «بناع» شيتنه بن تانهوى حتى لا يتعصب، ولا  
يكون صلباً، ولا يستطيع أن يعطى للمنى، أى الحيوانات  
المنوية.

ليت شيتنه ابن تانهوى يصبح ميئاً، ويرقد فى قبر،  
ويصبح مثل خرقه قديمة. أن يقع فى البراز. ألا يستطيع أن  
يمارس العملية الجنسية (مكتوبة باللغة العامية)، وألا يستطيع  
أن يقض بكارة سنيه ابنة مون هيا! هيا! بسرعة بسرعة!«  
(نشره: Cram, Recueil ... Champollion, 5 + 1 F.)

الخطاب الثانى: [بردية ليشايف Pap.Lichacer]

«أيها الرب، إلهى الذى أنتظره، ذلك الذى يجلس على  
الميزان «بناع» شاروبم، بينما السيرافيم Seraphim يلتفون  
حوله، الذى سعد على الحيوانات الأريمة. ميخائيل، جبرائيل،  
بارئيس للملائكة، باشاروبم، وسيرافيم، وهيرابوئيل،  
وكوكوئيل، والذى يجلس على عرشه مع ابنه الحبيب، وكل  
الذين ذكروا، والمكان الذى وضعت فيه هذا الخطاب، والملاك  
«بناع» الكنيسة...»

ليبتك نقضى على برسنازيا وتوتوتا وإيونيوش بسرعة!  
أحسن! ليبتك توقف حالهم كما أوقفوا معى.

ليبتك تجلب عليهم السخط، سخطك وغضبك،  
والفقر والهالك، كما محوت سومورا وكومورا بسبب سخطك  
وغضبك

ليبتك تمحوه، ذلك الذى ارتكب هذا الاعتصاب (الجنسى) !  
اجتلب عليهم عقوبة هذوخ.

كما دعا دم هابيل أخاه قابيل...

وهذا الدم سوف يدعوا أيضاً، حتى تأخذ له حقه من أولئك  
الذين ارتكبوا هذا الاعتصاب.

إلهى، إلهى، هذا هو السيد أو الرب سابوات...

ليبتك تثير حنقك عليهم، وتجعلهم يعيشون فى حالة ارتباك  
وقلق...

أنت يا من تحت يديه تخرج النفس، ويكن الأرض...

ليبتك بسرعة تدمر هؤلاء الأشخاص الذين ارتكبوا هذا  
الاعتصاب...

هيا أيها الرب ليبتك تنقم له بسرعة.

[ومكتوب على الصفحة الأخرى من البردية النص  
التالى] الشخص الذى يفتح البردية ويأخذها لنفسه دون  
مراعاة ما هو مكتوب عليها، ينبغي أن تضربه على رأسه...  
باسم السيد الرب ++.

Turaje, Ashandlungen der Kaiserlicher Rus-  
sische Archäologische Gesellschaft 8d XvIII,  
1907, 28 \_ 32, O. von hemm MiscellerNor

الخطاب الثالث: بردية لكسفورد بوردليان،  
Oxbard, Bod-  
leiana م. ص. قبطى. C.(P)4 Ms. Copt.

«أنا يحقوب الهائس الفقير، أتوجه إليك وأتوسل،  
وأدعوا وأضع دعواتى وتوسلاتى أمام عرشى الله،  
البانثوكراتور. انظر فى قضيتى وحقق طلبى، وانتقم من  
«ماريا» ابنة «تسيل»، و«تاتورا» ابنة «تاشاى» و «أندرياس» بن  
مارتا بسرعة يا إلهى الوحيد الحق...

ذلك الذى يعرف السخبة والمكثبة، اضرب واقتل على  
تاتورا ابنة «تاشاى» وعلى أطفالها، وعلى ماريا ابنة تسيل،  
وعلى أندرياس بن مارتا وعلى كل ذريتهم، وعلى يوحنا  
الكبير، وعلى ابنه؛ أمين. من خلال مرض عضال،  
وحالة غيظ وضيق، ووضعهم فى حالة من الآلام السيلة، وفى  
حالة عوز لا علاج له.

أنا أتوسل إليك أيها الأب أنا أتوسل إليك أيها الابن، أنا  
أتوسل إليك أيها الروح القدس، ليجوز الواحد، الثالث، البشارة  
الطبية «بناع» رئيس الملائكة جابرئيل.

ليبتك تجزلى قضيتى، وتنتقم لى ضد تاتورا وأندرياس  
وماريا ابنة تسيل وأطفالهم أصعبهم بالعمل، لجلب لهم الآلام



أُتوسل لدى القوة العظيمة «بعاة، أسماء، يهوه يهوه، ميخائيل

ابعت أوريل حتى ينتقم لي من أولئك الذين يحلفون كذباً، وأن يجب له حشرة من السماء، حشرة لا تكلم، وحقاً لا يمكن محوه، وأن يبقى في جسمه الذي يحلف باسمك كذباً.

ابعت لي بـ رافائيل بسيفه الناري، وأن يأمر تيمولوخوس أن يخبره بسرعة بطريقة شيطانية مع تشتيت قلبه وإصابته بالجلود.

أُتوسل إليك بالسبعة حروف المقدسة (٥٤) أن تكشف عنه، اكشف عنه.

أُتوسل إليك لدى السبعة الملائكة الذين يحيطون بعرش الأب والابن..

أستحلفك عند ذلك الذي أذكر اسمه، لننتقم لي من أولئك الذين يحلفون باسمك كذباً. يهوه، يهوه، ست، ست (يكرر اسم ست أخي أوزيريس) سمرافيل، أدوناي.

يا كركاي، يا روخيا، شاركو كولو، انتقم لي من...، حينما تكون...، في خشب مثل...، حتى يلقسم في وسطه، وأراهم بسرعة.

ب...، روميل، يونائيل، ماروئيل، سوكيل، يونوئيل، دور. إيل، ميخائيل، إيزوئيل، سونوئيل، بروميل، سانئيل، ماسئل، ساخوئيل، سرائيل، سيريل، يورنوئيل، يدوئيل، سارائيل، سوسائيل، لونوئيل، أولئك الذين يكونون ٢١ ملكاً على الشعال، نعالوا جميعاً وخذوا لي حتى بسرعة من هؤلاء الأشخاص، الذين يسمعون باسمك كذباً في اغتصاب...

أيها الملاك «باع، زكريا، الذي جاء بكلمة الله، قال لي: ماذا ترى؟ أنا زكريا، فقال له: أنا أرى منجلاً طائرًا، طوله عشرون Ellen وعرضه عشرة Ellen، فقال لي: لا تعرف ماذا يكون ذلك؟ فقلت لك هي للغة التي سأتأني على وجه الأرض كلها وعلى كل اللصوص الذين سوف يعاقبون لما هو مكتوب.

نشر في: Akropp, Ausge Wählte Koptische J cuae- bertexte, Brussel 3 Bd/ 1930-1951

الخطاب الخامس: بريدية لندن 6172 London Ms Or.

«أنا الفقيرة البائسة، أتوجه إليك وأُتوسل إلى الرب، إله باننوكراتور، أن يأخذ لي حتى من تنوتا Trute، لأنها فصلت بيني وبين ابني، حتى أنه يحتقرني.

لا تنصت إليها يا الله، إذا ما توجهت إليك، اجعلها بدين أمل في هذا العالم، واضرب جسمها (أي اقض عليها) واجعلها

عاقراً، ولجعل قدرتها على الإجاب «تتآكل، بأن يأتي عفرين أو شيطان عليها ويؤدي بها عن طريق مرض عضال يعذب، وضيق مستمر اجلب لها حمى ساخنة و.... وحمل بارد، ومثل القلب، وهرش، اجلب لها الـ ١٢ .... وحشرة، يندفق منها الدم كل يوم في حياتها. اخطفها، لا يجوز لها أن تعيش، وأن تنهب إلى الجحيم، أوصولها إلى الموت.

ذلك الذي يجلس على ميزان شاروديم وسيرافيم، حقاً لي حتى من تنوتا. يا ميخائيل، حتى حتى من تنوتا، بسرعة.

يا أيها الـ ٢٤ الكبار، وبأ أيها الأربعة الحيوانات التي تحمل عرش الأب خذوا لي حتى.

ذلك الذي يجلب للحق لأصحابه المستعصبين، اجلب لي حتى، بسرعة، بسرعة، بسرعة.

ملحوظة (يلي ذلك حروف وعلامات سحرية...)

نشر في: Cram, CBM No 1223

الخطاب السادس: بريدية كامبردج Cambridge Univ. Press T.S. 12,207

ملحوظة: لخطاب عربي قبطي، كاتب الخطاب معلم لا يتقن العربية تماماً، فكتب جزءاً من الخطاب بالعربية والجزء الأكبر منه بالقطبية. نتسلخ من بداية الخطاب أن كاتبه كان مسلماً، فهو يبدأ خطاباً أو سره كالتالي: [

«بسم الله الرحمن الرحيم. أربط لسان غريب ابن «ست الكل»، بحيث لا يستطيع أن ينكلم كلمة واحدة.

أربط لسانه من جانب «شيد شار» ابنة السيدة.... من خلال قوة اسمك، أمين.

يا الله الذي «ربط السموات والذي «ربط الأرض، ليطه يربط فم غريب ولسان غريب ابن «ست الكل»، بحيث لا يستطيع تحريك شفاهه وحيث لا يطلق بكلمة شريرة صندي، .....» ابنة الأُمه «تيدشير»، في حضرة غريب ابن ست الكل.

يا الله الذي أرجع وأوقف الشمس في أن تتقدم في الغرب، والذي أوقف للتمر (أي جلته ثابتاً)، والذي أوقف اللجوم، والذي أوقف الرياح في وسط السماء. الرب، الله، ليلئك توقف هذا.

ليتك تربط لسان وفم غريب ابن ست الكل، بحيث لا يستطيع أن يقول كلمة شريرة ضد تيدشير، ابنة زوجتي؟ أستحلفك، أستحلف صوتك الذي اصطدم على الصليب الخشب، والذي دمر خلاله الأخنام السبعة التي لم تمل بعد.

أستحلفك، استحلفكم لدى.... [بقية البردية مفقود].

نشر في: Crum, A. Bilingual Charon PsBa 24 (1902), 328 H.

## الهوامش

■ أقدم هذه الدراسة إلى روح المرحوم أحمد فخرى احتراماً وتبجيلاً لأستاذ جليل لم أعرفه ولم أنال به، ولكن يكفى أحاديث تلاحظته عنه التي دفعتني إلى الدراسة أو التي تخفى بسطاته الدائم ولحمضاته لهم لتتم الفروع وتثمر وتزاد الثمار، ويهني أحمد فخرى حباً لأنه للطاء: الجذور والساق التي لا تمرف إلا للطاء، على العكس من ذلك الذي لا يعرف إلا أن يأخذ، ويأخذ الكثير مع الادعاء بالطاء. مثل هذا يتحدث عن الرلاء، في حين أن أستاذنا مثل أحمد فخرى لا يتحدث مطلقاً عن الرلاء... رحم الله أحمد فخرى وعلمه.

وإد أحمد فخرى في الفوم في عام ١٩٥٥ وتوفي في ٧ يونيو ١٩٧٣ بباريس في فرنسا أثناء إقامته محاضرات عن حفائره في الراحات. وكان موته خسارة فاحشة لفقدان علم المصريين أحد أعلامه للكبار، ولشخصيته الفذة وعبقريته في التحرف على السواقع الغنية بالآثار المادية للقيمة.

1- Barth, R., "From Work To Text", Textual Strategies: Perspective in Post structural criticism, (ed), Josne Horari, Correll U.P., 1979. P.75.

٢. حصلت على صورة من هذه النصوص من المديق السفير على أحمد فخرى. أقدم له جزيل الشكر لتوفيره هذه المادة الإثنوجرافية التي ارتكزت عليها هذه الدراسة.

٣. جورج بوزند وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٨٧.

٤. سليم حسن، الديانة المصرية القديمة وأصولها، في: تاريخ الحضارة المصرية: العصر الفرعوني، نخبة من الطاء، مكتبة الهيئة المصرية، بخرن تاريخ، ص ٦٦٠.

٥. المرجع السابق، ص ٦٦٠.

٦. المرجع السابق، ص ٦٦١.

7- Wallis Budge, E.A., Egyptian Magic, Dover Publications, Inc., New York, 1971. P. 157.

8- Ibid., PP.X- X11.

9- Ibid., P. 27.

10- Ibid., 65.

والمزيد من التفاصيل، انظر: 3. Ch.

١١. ابن خلدون، المقدمة، تحقيق على عبد الواحد ولقي، الجزء الثالث، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٠، ص.ص ١١١٣ - ١١٢٤.

١٢. إدوارد ولين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، مكتبة مديولى، القاهرة، ١٩٩١.

١٣. المرجع السابق، ص.ص ٢٧١ - ٢٧٢.

١٤. سيد عريس، من ملامح المجتمع المصري المعاصر: ظاهرة إرسال الرسائل إلى منير الإمام الشافعي، منشورات المركز للدراسات والبحوث الاجتماعية والجدانية، القاهرة، ١٩٦٥.

١٥. المرجع السابق، ص.ص ٢٤٧ - ٢٤٣.

١٦. المرجع السابق، ص.ص ٣٤٦ - ٣٤٧.

١٧. السيد أحمد حامد، الاعتقاد في الأولياء: دراسة أنثروبولوجية اجتماعية، في مجلة كلية الآداب، جامعة الكويت.

١٨ - هذه الدراسة هي رسالة لنيل درجة دكتوراه الفلسفة من كلية الفلسفة بجامعة يوليوس - ماكسيميليان بمدينة فورتسبورج في جمهورية ألمانيا الاتحادية. وإشارة إلى ملخص الرسالة باللغة العربية. ويشكر الدكتور مجاهد عبدالجواد لترجمته من الألمانية بعض الأجزاء وكذلك للتصوص الرسائل إلى المولى في العصر القبطي أو البيزنطي كما سوف نذكر فيما بعد.

١٩ - الدراسة نفسها (ملخص الرسالة) ص. ٢٠١ (غير منشورة).

٢٠ - سيد عويس، الإبداع الثقافي على الطريقة المصرية، القاهرة، ١٩٨٠، ص. ٢٤ - ٢٥. وانظر كذلك: Gardiner, Alan H., Egyptian Letters to The Dead, Mainly From The Old And Middle Kingdoms, U.P. Of Oxford, London, 1928

٢١ - المرجع السابق، ص ٢٥٤.

٢٢ - المرجع السابق، ص ٢٦٣.

٢٣ - المرجع السابق، ص ٢٤٠.

٢٤ - البرني، أحمد بن علي، شمس المعارف الكبرى وإطائف المعارف، المكتبة الثقافية، بيروت، بدون تاريخ، ص. ١٠٠ - ١٠١.

٢٥ - علاء شكرى، مرجع سابق، ص. ٢٩٤ - ٢٩٥، ٣١٢ - ٣١٣.

«يقصد بالسحر الرسمي للتراث، أي الكتابات الخاصة بالسحر التي يراد بها تعليم الاشغال بالسحر كحرفة أو وسيلة للكتب، وإن كان هذا لا يعنى الفصل بينه وبين السحر كما يمارس بالفعل وهو ما يعرف بالسحر الشعبي. انظر، علاء شكرى، «القرآن الشعبي المصري في المكتبة الأوروبية»، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٠. ص. ٢٩٢ - ٢٩٥.

٢٦ - البرني، مرجع سابق، ص. ٥٥ - ٥٦.

٢٧ - الفيلكولر اليهودي مله بالمقصص التي تروى عن استخدام السحر؛ فأدبهم الشعبي وسرر انتصار اليهود على أعدائهم بفضل المعجرات الخارقة التي يحققها الرب لشعبه بواسطة الأنبياء استناداً إلى اسطاعة موسى عليه السلام أن يهزم المصريين عن طريق تنفبه على الساحر بلعام حيث جعل جلوده يشبهون الشياطين.

- سوزان السميد، الطقوس الدينية والاجتماعية في الفيلكولر اليهودي في العهد القديم، رسالة لنيل درجة الدكتوراه، غير منشورة، ١٩٨٩، ص. ٣٤ - ٣٥.

٢٨ - سيد القمنى، الأسطورة والتراث، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٤٤.

٢٩ - البرني، ص ١٠٤، ولتحرف على أسباب اعتباره عرش العرف، انظر ص. ١٠٣ - ١٠٤.

٣٠ - البرني، ص ١٠٥.

٣١ - البرني، ص. ٨٦ - ٨٧.

٣٢ - البرني، ص. ١٠٦ - ١٠٧.

٣٣ - للمزيد من التفاصيل انظر: البرني، ص. ١٠٦ - ١٠٧.

٣٤ - المرجع السابق، ص ١٠٦.

المعرف	أ ب ج د ه و ز ح ط ي كه ل م ن س ع
قيم لنديه	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ٢٠ ٣٠ ٤٠ ٥٠ ٦٠ ٧٠
المعرف	ف ص ق ي ش ث خ ز ط غ
قيم لنديه	٨٠ ٩٠ ١٠٠ ٢٠٠ ٣٠٠ ٤٠٠ ٥٠٠ ٦٠٠ ٧٠٠ ٨٠٠ ٩٠٠ ١٠٠٠

وعلى ذلك تكون القيمة المحددة لاسم الإله العظيم كما يلي:

ف ب ج ش ث ط خ ز	(المعلم لظفر)
٨٠ ٣ ٢٠٠ ٥٠٠ ٩٠٠ ٦٠٠ ٧٠٠	

٣٧ - البروني، ص ٦.

٣٨ - البروني، ص. من ٤٠٦ - ٤٠٧.

٣٩ - البروني، ص ٦، والمزيد من التفاصيل، انظر ص. ٦ - ٨، ص. من ٤١٧ - ٥١٠.

٤٠ - البروني، مرجع سابق، ص. من ٤٨٩ - ٤٩٠.

٤١ - البروني، ص ٤٩٠.

٤٢، ٤٣. سليم حسن، **الحياة الدينية وأثرها على المجتمع: الديانة المصرية القديمة وأصولها**، في تاريخ الحضارة المصرية: العصر الفرعوني، الله نخبة من الطماء، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون تاريخ، ص. من ٢٠٨ - ٢٠٩.

٤٤ - المرجع السابق، ص. من ٢١٣ - ٢١٥.

٤٥ - المرجع السابق، ص ٤٣، ص ٦٥.

٤٦ - المرجع السابق، ص. من ٥٥ - ٥٦.

٤٧ - المرجع السابق، ص. من ٧٠ - ٧٤.

٤٨ - جاب الله علي جاب الله، «طقوس ورموز»، أنثروبولوجيا مصر، السيد أحمد حامد وعليه حسين، الجزء الثاني، جامعة القاهرة، ١٩٩٥، ص. من ٢١٠ - ٢١٣.

٤٩ - المرجع السابق، ص. من ٢١٢ - ٢١٣.

٥٠ - المرجع السابق، ص ٢١٧.

٥١ - Budge Wallis E.A. *Egyptian Magic*, Dover Publications, INC., New York, 1971. P. VIII.

Ibid., P. 4. ٥٢

٥٣ - ترجم هذه الخطابات الدكتور مجاهد عبدالمجواد، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة القاهرة فرع بني سويف. أما الوثائق التالية فهي من بحثه لنيل درجة الدكتوراه كما ذكر فيما سبق. وله كل الشكر والتقدير. والترجمة من اللغة الألمانية، وبعضها من اللغة الإنجليزية.

٥٣ - ست هو أفو أرزوريس الإله المصري القديم، كما ذكر فيما سبق. وست هو إله الصمراء والقطط والفراب، وإله الأبنبي الغريب الممد. ويمنح التدخل بين عقائد معسر القديمة وعقائدها في فترة المسيحية. ويبدو أن هذا الخطاب كتب في الفترة الأولى من العهد المسيحي في مصر.

٥٤ - سبق أن ذكر عن السبعة حروف النقطة التي هي اسم الإله الأعظم التي ذكرها البروني. وهذا يشير الانتهاء لأن هذا الخطاب في العهد المسيحي في بدايته.

## المراجع

- ١- ابن خلدون، المقدمة، تحقيق على عبدالرحمن والي، الجزء الثالث، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٠.
- ٢- البرني، أحمد بن علي، شمس المعارف الكبرى وطائفة المعارف، المكتبة الخفية، بيروت، بدون تاريخ.
- ٣- إدوارد وايم ثين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩١.
- ٤- السيد أحمد حامد، الاعتقاد في الألقاب : دراسة أنثروبولوجية لاجتماعية، مجلة كلية الآداب والتربية، جامعة الكويت.
- ٥- السيد أحمد حامد، النظرية الأنثروبولوجية: الثانية، كلية ليلي سترويس، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٦.
- ٦- جاب الله علي جاب الله، الولادة: طلوع ورعوى، أنثروبولوجيا مصر، السيد أحمد حامد، عفة حسين، الجزء الثاني، جامعة القاهرة، ١٩٩٥.
- ٧- جورج بوزنر وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٦.
- ٨- سليم حسن، الديانة المصرية القديمة وأصولها، تاريخ الحضارة المصرية: مصر الفرعونية، نخبة من العلماء، مكتبة النهضة المصرية، بدون تاريخ.
- ٩- سرزبان السعيد، الطلوع الدينية والاجتماعية في الفولكلور اليهودي في العهد القديم، رسالة لنيل درجة الدكتوراه، غير منشورة، ١٩٨٩.
- ١٠- سيد عريس، من ملامح المجتمع المصري المعاصر: ظاهرة إرسال الرسائل إلى صريح الإمام الشافعي، منشورات المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٦٥.
- ١١- سيد عريس، الإبداع الثقافي على الطريقة المصرية، القاهرة، ١٩٨٠.
- ١٢- عبدالرحمن مجاهد، خطابات ديموقراطية إلى آلهة: من العهد المتأخر إلى العصر الروماني، رسالة دكتوراه الفلسفة، كلية الفلسفة، جامعة برايس - ماكسميليان، ألمانيا، ١٩٨٦.
- ١٣- هيام نكري، التراث الشعبي المصري في المكتبة الأوروبية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٠.
- 14 - Budge, Wallis E.A., Egyptian Magic, Dover Publications, INC., New York, 1971
- 15 - Gardiner, Alan H., Egyptian letters to the Dead. : Mainly From The Old and Middle Kingdoms, U.P. Of Oxford, Lon



# احتفالية المولد في مصر

## على فهمي

(٣) وثمة إشارات واضحة عن علاقات كثيرة بين المعبود الأكبر بالعامسة والمعبودات السفلية بالأقاليم من ناحية وبين جماهير الأنباخ من ناحية أخرى، حيث يلجأ الآخرون إلى المعبودات طلباً للشفاعة وللشفاء أو للرخاء أو ملتصقين تدخل هؤلاء المعبودات لدفع ظلم حاق ببعض الأنباخ أو للشكرى من خصم جائر قوي<sup>(١)</sup>.

(٤) كما أن ثمة إشارات أخرى عديدة مثل خروجاً دورياً - من المعبد - لمعبود معين (يختلف باختلاف الأقاليم)، وكيف كان يحتفل بهذه المناسبة، احتفالات رسمية يترأسها - أحياناً - الملك نفسه ولولاه وكبار المسؤولين، هذا على المستوى الرسمي، كما كانت تقام للمناسبة ذاتها احتفالات أخرى شعبية تتسم بالصفى وبمض الحنف التمثيلي (مثال: خروج المعبود «مين» وعبد «أوبت» الجميل ونحو ذلك)<sup>(٢)</sup>.

(٥) وهذه الاحتفالات بخروج «المعبودات» كانت تطول لأيام عديدة. ولكي تجذب هذه الاحتفالات جموعاً غفيرة من الأهالي، فكانت تلتدح على نحو مشير، وكان التمثيل والرقص يحتلان مكانة بارزة في تنويع الإثارة هذه<sup>(٣)</sup>. وفي «سايس»، شاهد هيرودوت بنفسه - في عصر لاحق

(١) تمثل احتفالية المولد مساحة كبيرة في الفضاء السوسيو ثقافي المصري، وبالتالي فهي تكتسب أهمية خاصة في هذا المجتمع تاريخياً وأثياً. ومن اللافت، أن احتفالية المولد في مصر، تختلف لاحتفالات جوهرية في الشكل وفي المضمون عن المولد في التكاثر من المجتمعات المصرية والإسلامية الأخرى، مما يدعو إلى شيء من التقصي، وسوف نعود إلى هذه الجزئية - بالتفصيل - فيما بعد.

(٢) ويبدو - لنا - أن السبب في هذا الاختلاف الجوهري، يعود إلى أن المجتمع المصري، كان يعرف قبل الفتح العربي الإسلامي ألواناً شبيهة من الاحتفالات الدينية المصرية الصميمة. فيوضح من بعض النصوص المعروفة بـ«نصوص الأهرام»، أن «أوزوريس» الميت كان يخاطب باعتباره شخصاً منذ القرن الثاني عشر (ق. م). وتشير هذه النصوص - أيضاً - إلى ارتباط أوزوريس ارتباطاً وثيقاً بالصلاة الثباتية بمصر، فعندما يطيب محصول العنب (الفاكهة التي تعيش عليها مصر وفقاً للقص)، فإن مولد «أوزوريس» كان يطلق عليه: (مولده الذي لا عيب فيه)<sup>(١)</sup>.

– تمغليات ليفية على حافة البحيرة المستديرة حيث ملكت فيها قصة السجود «أوزوريس» بكافة تفاصيلها. كما أُنِحت «لهيروتوت» – أيضاً – للفرصة لأن يزور «بابريميس» في شمالي شرق مصر، حيث شاهد إحدى التماثيل مكرسة لقاتل «أوزوريس» وأخيه: «ست»، حيث (نقل تمثال السجود «ست» وهو في تاورته خارج الأملاك المقصمة يحرسه رجال الدين، ولما حان وقت عريفه كان يوضع فوق عربة ذات أربع عجلات. وما لبث أن هجم أكثر من ألف شخص مسلحين بالمعصى الخفيفة على الكهنة الذين كانوا يحرسون التمثال، وأنت لهؤلاء إمدادات من الرجال. وأصبحت الاشتباكات عنيفة. وفي نهاية المعركة، كانت الأحيان المصابة والجماجم المكسورة تفوق المعصر. ومع هذا فإن أهل المدينة زعموا أن هذا لم يكن إلا مجرد مزاج»<sup>(٥)</sup>.

(٦) وعلى منوه ماسلف بيانه – بوليجاز – فإننا نرى أن المناخ السوسو ثقافي المصري، وقد عرف هذه الاحتفاليات الدينية القديمة، وقد عرف التوصل بالمعبودات للشقاء ولجلب المنفعة ولدفع الأذى ولقتضاء الحاجات، فقد كان هذا المناخ ملائماً لاحتفاليات لاحقة ذات طابع ديني أيضاً عندما انتشرت المسيحية فالإسلام.

(٧) فمن نعرف كم عانى قبط مصر من الاضطهاد الديني والسياسي في القرون الأولى للميلاد. وبخاصة في «عصر الشهداء». ومن المنطقي أن يكون الأقباط قد أنادوا من مناخ الاحتفاليات القديمة في تخليد تكري هؤلاء الشهداء، فانتشر – بسهولة – هذا النوع من الاحتفالات بالشهداء والقديسين. ولعل مما ساعد على هذا، أن مصر القبطية قد أحدثت لأول مرة في تاريخ المسيحية نظام الدبرية بعيداً عن طغيان الرومان المحتلين، مما يسر على الأقباط – آنذاك – هذا النوع من الاحتفاليات بعيداً في الأديرة النائية في قلب الصحراء.

(٨) ومنذ هذا التاريخ، نلاحظ أن القديس القبطي ومن قضاوا من الشهداء آنذاك، كانوا يقومون بهجاء مزوج: ديني للحفاظ على العقيدة الجديدة المضطهدة وللنفاذ عنها، وقومي بالدفاع عن التراث الوطني ضد السحتل الروماني الغاصب. ولسوف تتكرر هذه الازدواجية في الجهاد – فيما بعد – في العصر الإسلامي، إذ إن عندنا كبيراً من أبرز رموز الولاية لدى مسلمي مصر، كانوا يدافعون عن راية

الإسلام من ناحية وعن راية الوطن من ناحية أخرى، في وجه جحافل الغزاة للصليبيين والتتار. ولعلنا أن نشير مجرد إشارة، إلى السيد «أحمد الينوي» كان صوفياً ومجاهداً ضد الصليبيين في آن. وحتى السيرة الشعبية، قد أسبغت الولاية الدينية على سلطان مصر، الملك الصالح نجم الدين أيوب» (ولي الله المحذوب)، والذي طبقت شهرته الأخلاق قلناً حربياً مسلماً متميزاً، حين أوقع الهزيمة للفاحدة بجيوش الصليبيين تحت قيادة ملك فرنسا: «لويس التاسع» في موقعة المنصورة الشهيرة.

(٩) وقد يحاج بأن الجمع بين الولاية والتصوف من ناحية والجهاد من ناحية أخرى، ظاهرة لا تقتصر على المجتمع المصري في العصر الوسيط، ذلك أن الأمصار الإسلامية الأخرى وبخاصة في الشمال الإفريقي، قد عرفت «الرباط» على طول الساحل لصد المغيرين من الأعداء الفرنج، بحيث كان «الرباط»، بجمع بين المتصوفة والمجاهدين في قلعة حصينة. بيد أن هذه الحاجة هي من قبيل القياس مع الفارق، ذلك أن أهل «الرباط» كانوا يكتفون بالنفاذ، بدون خروج بعيد لملاقاة العدو، بعكس الحال في الشال المصري، حيث كان المتصوفة وأرباب الولاية يخرجون – دائماً – مع الجيش بل وفي مقدمته للتحث على الجهاد وللتعريض عليه، وأيضاً لإشاعة البركة.

(١٠) وقد يكون من الوارد في هذا السياق، أن كوكبة من أبرز المتصوفة من «الأندلس» ومن «المغرب الكبير»، قد جاءوا إلى مصر لأسباب تتعلق بانكسار المسلمين هناك. ولقد احتفى المصريون من المسلمين بهم أيما احتفاء. ونجذري بذكر مولانا الإمام «أبو الحسن الشاذلي»، من «شاذلة» بالأندلس، ومولانا الإمام «أبو العباس المرثي»، من «مرثية» بالأندلس، ومولانا الإمام «الشاطبي»، من «شاطبية» بالأندلس أيضاً، وكذا مولانا الإمام «ابن عطاء الله السكندري»، قدس الله تعالى سرهم، وللمصريين فيهم اعتقاد عظيم، ويحتفلون بهموالدهم كل عام وعلى مر السنين.

(١١) فإذا قارنا احتفاليات المصريين بالمولد، مع احتفاليات أخرى ذات طابع ديني أيضاً، في بعض الأمصار العربية الإسلامية، مثل جنوب «العراق» وإيران، حيث الغالبية من الشيعة المسمين، فإن الاختلافات بين اللوين من الاحتفاليات تبدو فارقة للغاية. فبينما احتفاليات المصريين

(١٤) وما قد يدعم هذا للنظر، أن احتفالية المولد في مصر، سواء فيما يتعلق برؤى مسلم أو بتدبير قبطي، تتشابه في مظاهرها العامة والجزئية حتى لتكاد أن تتطابق، فيما عدا الاختلاف اللغوي في الأتكار والأوراد الإسلامية من ناحية والتراتيل الدينية القبطية من ناحية أخرى. وحتى في هذه الجزئية، فإن الملاحظات الميدانية المتحصرة تقودنا إلى بعض أوجه الشبه – أحياناً – في المصاحبات الإيقاعية الموسيقية، إذ توسدها – في الغالب – نغمات موسيقية شعبية ذلت طابع تراثي. ونلاحظ بالنسبة لاحتفالية المولد «الإسلامي»، أن عدداً كبيراً ممن يرتادون هذه الاحتفالية من الأقباط، والذين كثيراً ما يقتدون بالثذور النقدية والمبينة لصريح ولتخدم صريح الولي السلم المحتفى بمولده. وبالمقابل فإن أعداداً كبيرة ممن يرتادون المولد القبطي، من المسلمين، الذين يقومون بالوفاء بآثار قطعها على أنفسهم إن أتم الله تعالى ما في مرادهم على حين صريح القديس القبطي نيماً ببركته. هذا الامتزاج بين عنصرَي الأمة في احتفالية المولد، لقمين بأن يؤيد مآخذهم إليه، من أن احتفالية المولد في مصر، هي هي احتفالية مصرية صميمية وإن اختلف المعتقد الديني. فالواقع أننا – من الناحية السوسيوثقافية – على اقتناع على له ما يبرره، بأن الدين الشعبي السائد لدى الشعب المصري هو دين واحد أو يكاد، على نحو ما ذهبنا إليه في دراسة سابقة لنا منشورة حول هذا الموضوع (٧).

(١٥) ويجدر الالتفات – هنا – إلى أن احتفالية المولد في المجتمع المصري، قد استمرت عبر قرون عدداً وحتى الآن، على الرغم من أمرين مهمين:

أولهما – أن معظم الفقهاء المسلمين من أهل السنة في مصر، طالما هاجموا فكرة الاحتفالية بالمولد. بل طالما هاجموا – بدرجة أقل – فكرة الولاية ذاتها، واعتدروا في هذا كله خروجا على لفظ الإسلامى السلي. ويكفي للتدليل على هذا موقف فقهاء كبار، من أمثال الإمام «جلال الدين السيوطي، من هذه الظواهر التبعية في تقديرهم. وثانيهما – أن احتفالية المولد في مصر مستمرة وعلى نطاق واسع، برغم اتساع رقعة التعليم العلماني ومظاهر تحديث المجتمع والدولة منذ قرنين من الزمان. بل تشير إلى أن الأجهزة الرسمية بالدولة كثيراً ما تشارك في احتفالية المولد، إما عن مشاركة في المعتقد الشعبي وإما مآلاً لهذا المعتقد ولأشياؤه.

من المسلمين ومن الأقباط تكسوها مظاهر للفرح والمرح وكثرة القصف (على حد تعبير المؤرخين المصريين من أمثال: «ابن اباب»، و«الجبرتي») لأنها احتفاليات بمولد، أي ببداية حياة، فإن احتفاليات الشيعة المسلمين هي بذكرى وفاة أو استشهاد، وبالتالي فيكسوها حزن مقوم وإحساس عام (ولو على مستوى شعوري) بعقدة الذنب على نحو تعبير أدبيات التحليل النفسي. فالاحتفالية المصرية بالمولد عضلي بالميوية ويمتزج فيها الدين بالفن والفن بالطقس الديني في تناغم منهل وتكرر في جنباتها الأتكار بتوقيع موسيقى (بالنسبة للمسلمين) والتراتيل بأنغام عذبة (بالنسبة للأقباط). والمولد في مصر سوق اقتصادي وتجاري ولعب وترويح وتسلية وطعام وشرب ورقص ومرح يتكرن بالاحتفاليات المصرية القديمة: (والأهالي الذين أتوا من كافة الجهات لنشاهدوا هذا الاحتفال ويشاركوا فيه بقدر ما يستطيعون قد ملأوا شاطئ النيل. وكان محبوبهم هذا المنظر أيها إصعاب، وقد أقيمت الخيام والمشايخ في كل مكان، ولأينما للتموين من الطعام يتدفق من كل ناحية... (٦). بينما الاحتفالية الشعبية تغطي جنباتها باللوح وبالبكاء وتحمل ما أحدث من قتل وحرب واستشهاد، وفيها يعاد تمثيل المشاهد التاريخية المأساوية بدور من المبالغة في جلد الذات حتى حدود النسوة.

(١٦) ألم نركب تكون احتفالية المصريين بالمولد المصري بالقاهرة كل عام، تملأ جنباتها البهجة ويكسوها المرح والإنشاد المنعم والرقص والطرب وألماب الأطفال المنبهة وأكل الحلوى الفقيرة والكشرى والسمن ونبتو الفغير؟ فإذا عمدنا إلى المقارنة بالاحتفالية الشيعية السائلة بالعراق وبإيران (وهي للولي المسمى نفسه: الحسين سبط النبي وزينة الحرة الشريفة)، فإن الاحتفالية الشيعية هناك يملأ جنباتها البكاء ويكسوها الحزن والهم، حتى لكأن الناس يستعصرون في الاحتفالية كل أحزان العالم مقطرة من كل ما هو عدا العز والرائع المروع.

(١٧) ولعل هذه المقارنات الإسكتشية، أن تدعونا إلى للتقرير الموضوعي بأن احتفالية المولد في مصر، هي جزء من كل نسج سوسيو ثقافي مصري صميمي مفرد، حتى إن هي تشابهت – في بعض الجزئيات – مع غيرها من الاحتفاليات ذات الطابع الديني في بعض أقاليم «دار الإسلام».

(١٦) وعلى الرغم من اقتناعنا بالمادية التاريخية منهجاً مدخلاً في دراسة الظواهر الاجتماعية والثقافية (بما في ذلك الممارسات ذات الطابع الديني)، فنحن لا نعتقد أن العلاقة بين مايسمى في الأدبيات بالأبنية التحتية والفوقية هي علاقة آلية، بل إنها علاقة جدلية بالضرورة. كما نذهب إلى أن الوظيفة الفعلية للظاهرة السوسيوثقافية هي التي تبرز - في المقام الأول - استمرارية هذه الظاهرة، حتى مع حدوث بعض التغيرات على سلم العلاقات الاجتماعية الاقتصادية.

## آليات وملامح احتفالية المولد في مصر

(١٧) لاحتفالية المولد في مصر ملامح مشتركة خاصة ومتميزة، كما أن وراء هذه الاحتفالات آليات أو شبه آليات تسمح بتنظيم ما - ضروري لهذا الزخم البشري الهائل وتلبية احتياجاته.

(١٨) فالمولد سوق تجارية، يعرض فيها المنتجون بضائعهم ويسعى إليهم المستهلكون لشراء المنتج والبائع - من ناحية. ويغدان من المولد سرعة وسهولة تصريف السلع، والمستهلك - من ناحية أخرى - يفيد من المنافسة بين الباعة لدى الشراء. ومن اللافت للباحث المندقق، أن المولد وبخاصة في الأقاليم المصرية، ترتبط مواسم إقامتها بتصريف معاصيل زراعية بجهد. وتتلق مواعيد المولد الإقليمية هذه مع مواعيد الانتهاء من جني المحصول الذي يشتهر به الإقليم الذي يقام فيه المولد. وحتى في القاهرة والعواصم الأقل حجماً مثل الإسكندرية، فإن غالبية موالد الأرياء المشهورين تأتي في الأشهر السابقة على شهر رمضان. وكان الزواج التجاري الذي يحدث إبان هذه الموالد، مقننة ضرورية للإنفاق خلال الشهر الكريم وللإنفاق على رحلة الحج بعد ذلك. كما يلعب المولد دوراً مهماً في توثيق العلاقات الاجتماعية بين الوافدين إليه من أبناء القرية الواحدة أو الإقليم الواحد أو بين المنتمين إلى طريقتين صوفية واحدة وإن تعددت مواطنهم الإقليمية. ولعل في توثيق العلاقات هذه بجهد، أن تخلق فرصاً مواتية للإسهام وللزواج وللحجارة وللمشاركة في أنشطة اقتصادية في قابل الأيام<sup>(٨)</sup>.

(١٩) على أن ما يهيمنا في هذا السياق، مجرد طرح بعض فرضيات تتحقق بالآليات التي تحكم وتنظم احتفالات المولد. ولا شك في أن بعض هذه الآليات رسمية، وتتصل

في الأجهزة الحكومية المعنية، كأجهزة وزارات الأوقاف والدخالية والصحة والتموين ونحو ذلك. كما أن بعض الآليات الأخرى وهي أكثر أهمية فيما يتعلق بالاحتفالية المولد، ليست رسمية خالصة، مثل الطرق الصوفية (في الموالد الإسلامية)، والكنيسة المصرية (في الموالد القبطية)، وبالطبع فإن هذه الآليات شبه الرسمية تقوم بالأدوار التمويدية والتنظيمية الحيوية، في احتفالية المولد، إذ لها سلطان كبير وفرد زائع في صفوف الأبناع المؤمنين. بيد أن ما نود الإشارة للصلى إليه - هنا - أن بعض ملاحظاتنا الميدانية، تشير إلى وجود تنظيمات موازية لتلك الرسمية وشبه الرسمية، تلعب أدواراً بالغة الأهمية فيما يتعلق بتسيول احتفالية المولد وكفالة التموين اللازم. هذه التنظيمات الشعبية تسمى «الساحة»، وهي تنتشر في العصر المصري وفي الزيف وفي بعض أنحاء البادية على حد سواء. ونحن نعتبرها من قبيل المجتمع المدني التقليدي أو الموازي للرسمي. ولعل للتفسير الذي نقدمه - هنا - لعل هذه الآليات الشعبية، أن يكون الرغبة للثقافية ذات الدافع الديني - لدى الكتيرين - في التكافل الاجتماعي السري، وبما فإن هذه التنظيمات الشعبية تحتاج إلى مزيد من البحث العلمي الرصين.

(٢٠) وإلى جانب الأغراض الاقتصادية والاجتماعية التي تنفيها احتفالية المولد، فثمة أغراض أخرى علاجية وثرورية. إذ يختلف بعض الناس إلى احتفالية المولد تخففاً من أعراض مرضية عصبية أو ذهانية، لطم أن يصيروا شفاء وأن تسهم بركات المولى أو القديس. كما أن الكتيرين من مرضى الجسد وقد أوجعهم القدرة المالية على نفقات العلاج الطبي، أو لأيسهم فشل العلاج الطبي في مداواتهم، يولون بالمولد، عسى أن يأتي الشفاء من لدنه تعالى بشفاة الربلى أو القديس.

(٢١) أما عن الأغراض للترورية، وهي ما نركز عليه في دراسنا المائلة، فأحتفالية المولد في مصر وعلى منزه للفهم الشعبي للدين، تزخر بألوان عديدة من الفن وهو فن شعبي بسيط في الغالب، ويختلط فيه الطغى الدينى بالفن ويمتزجان في توليفة رائعة محببة إلى نفوس البسطاء بخاصة. حتى تلاوة القرآن الكريم في احتفالية المولد من مقرى مصر، فيها حلالة خاصة تنساب من الأذن إلى القلب ففضلى صدور قوم مؤمنين. والذكر والأوراد عبادة وفن، وتقرب إلى الله تعالى وشهو. فالطغى بقدر ما هو

## المبحث الأول - حول الفنون الشعبية الحركية واحتفالية المولد

(٢٦) تخرج للفنون الشعبية القولية في احتفاليات المولد عن دائرة أبحاثنا لأغراض هذه الدراسة، على ما فيها من تنوع وشراء وعلى ما لها من أهمية. ولذلك فلمن تقصر أبحاثنا - هنا - على ما قد يعتبر من فنون شعبية حركية في نطاق احتفاليات المولد.

(٢٧) ولعل أول ما يتبادر بهذا الصدد، هو «المصنعة»، بما تتضمنه من أفكار، والذكر - بحسب الأصل - إن هو إلا تسبيح لله تعالى، ولتسبيح إنما يكون في القلب بيد أنه كثيراً ما ينداح عن القلب فيفيض به اللسان، فيخرج من قبل القول - بيد أن ما ينعوا - هنا - هو الحركات البدنية المنتظمة والمتناغمة التي تصاحب الورد والذكر كما يعبر عنه القول المنعم عادة. فالإيقاع الحركي في المصنعة وفي حلقة الذكر وحتى عند الإنشاد الديني، هو إيقاع منظم، إلا عندما ينتهي إلى نوبة عصابية (الجنبة)، وهو ما يقع غالباً بعد فترة من الإيقاع الحركي المنتظم. وحتى في حالات (الجنبة) هذه، كثيراً ما يدخل إيقاع التثنية لجعل هذا الإيقاع الحركي العنيف في حال من الانظام برغم السرعة والخلق. ويساعد هذا الانظام في الإيقاع الحركي، الإيقاع الصوتي المنعم (والذي تختلف سرعته بحسب المقام)، وهذا الإيقاع الصوتي يقوم على إيراد لفظ «الجلالة» في تواتر وتلاحق بطيء، ثم متوسط ثم سريع ثم بالغ السرعة.

(٢٨) وعلى هذا، فإن الحركة والإيقاع الحركي واللفظ والإيقاع الصوتي كلها تتصافر في المصنعة وفي حلقة الذكر منها بخاصة. وبالطبع فإن ما قدمناه يمثل الصورة العامة بدون مسلسل التفاصيل، التي تختلف سواء في الإيقاع الحركي أو في الإيقاع الصوتي من طريقة صوفاية إلى أخرى، بل وقد تختلف بعض التفاصيل الجزئية حتى في الطريقة الواحدة، بحسب اتجاهات الشيخ ورويته<sup>(١)</sup>.

(٢٩) وقد يحاج بأن هذا الإيقاع الحركي المنتظم الذي يقع في حلقات الذكر، ليس من قبيل الفنون الشعبية الحركية، بقوله أن هذا الإيقاع الحركي مقصور على المشاركين فيه من أتباع الطريقة الصوفية المحلية، فهو - بالتالي - لا يسم بالتلقائية وبالطوعية التي يسم بها الموروث الشعبي، كما أن ليس له طابع التعميم. وعلى الرغم من الواجهة الظاهرة لهذه الحجج، فإن حميتها ليس بالمعبر، ذلك أن حلقات

دينى هو فنى، أو بقدر ما هو فنى هو دينى. ألم تترأى العلاقة التاريخية بين الإنشاد الدينى في مصر والطرب والغناء المصريين؟

(٣٠) ويشير الكثير من الملاحظات الميدانية في احتفالية المولد، أن المنشآت والمندشدون، يستخدمون تيمات من الموسيقى المصرية الشائعة في الأغنيات المعروفة مع تغيير - ضرورى - في ألفاظ الأغنية لتعكس طابعاً دينياً. والأمر نفسه نلاحظه في بعض التراتيل والقرائيم (الشعرية) في الاحتفالات القبطية.

(٣١) وفي ميدان الاسترواح - أيضاً -، تنتشر في احتفالية المولد، الألعاب التقليدية للأطفال وللصبية (أناثا وذكرًا) على السواء) مثل المرجوح على اختلاف أنواعها وبعض أنواع السهام النارية البسيطة. كما تنتشر في ساحات المولد الفزغ والمقامى الفقيرة يذو فيها الران من الحكى الشعبى بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية. كما نشير إلى انتشار ما يسمى بألعاب الحظ (القمار)، وألعاب القفزة والقفز حيث تتبارى القوى المحلية. كما تنتشر ألعاب السيرك وألعاب العراة ونحو ذلك.

(٣٢) ولقد اخص مؤرخنا الأشهر «الجهري»، وأغراض المولد على صعيد، (أوائل القرن الخامس عشر) بقوله: (٥٠) في هذه الأيام كان مولد سويدى لأحمد البدوى بطنطا (بطنطا) هرج أغلب أهل البلاد بالذهاب إليه واكتروا الجمال والحمير بأعلى أجرة. لأن ذلك صار عند أهل الإقليم موسماً وصعداً لا يخلطون عنه، إما للزيارة أو للتجارة أو للزاهة أو للفسوق). وفي مقاله الرابع عرض المؤرخ الكبير «يرنان لسيب رزق» في الأهرام - عالم المولد، من واقع قراءة واحدة لبعض أعداد جريدة الأهرام ماذ تأسيسها عام ١٨٧٥ وحتى أوائل القرن الماضى. ويستعرض في هذا المقال أهم الأغراض التي يتوخاها الناس من المولد، وهي لا تخرج عما أورده «الجهري» من قول<sup>(١)</sup>.

(٣٣) ولأغراض دراستنا المائلة، فسوف نركز على جانب الزاهة (على حد تمهيد الجهري) أو ما يسميه بالترويح. وسوف نركز - بخاصة - على الفنون الشعبية الحركية في احتفالية المولد، ثم نخرج على مناقشة مدى إمكان توظيف هذه الآتيات والمظاهر من الفن الشعبى، في ميدان الفنون المعاصرة وحدود هذا التوظيف وشروطه. وذلك في مبحثين على التوالي. ثم نثبت بأهم الإشارات والإحالات.

المكي الساذج، ونطى بذلك «القرقوز». وهو فن شعبي قديم، عرف ببعض الولايات العثمانية منذ عهود بعيدة نسبياً، وانتشر في مصر باعتبارها واحدة من الولايات التابعة للدولة العلية. هذا الفن الشعبي التقليدي ينتشر إيان احتفاليات المولد، سواء بالقاهرة أو بالمدن الأقل حجماً. وهو فن محبوب للامة وبخاصة للأطفال. ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن فن «القرقوز»، هو الأساس القاعدي الذي يقوم عليه مسرح الترائك المعاصر.

(٣٢) فإذا انتقلنا خطوة أخرى للبحث عن بعض أجناس الفنون الشعبية الحركية التي تنتشر في فضاء احتفالية المولد، فمصوف بيرز على نحو جلي مايسمي برقص الغوازي. والغوازي بحسب الأصل - فتيات من طوائف الفجر، الذين ينتشرون في بعض أنحاء مصر وبخاصة في الريف. وهي طوائف تتصارع الآراء في أصولهم البعيدة، ولعل أرجح هذه الآراء أن أصولهم ترجع إلى شبه القارة الهندية. والفجر من الشعوب أو الأقوام الذين يبدون إلى الزواج من الناحل وإلى بعض أنشط السرية في المحافظة على نوع من الوحدة الإثنية تسود بينهم. ومن المعروف أن الفجر، يبدون إلى ممارسة مهن معينة، مثل ففتح القندل، وسمرقة الطالع، وختان الإناث، وأصصال للقرناتية، وأعمال الحوائط. ومن بين المهن الثلاثة التي تمارسها نساء الفجر بخاصة نوع معين من الرقص التقليدي يسمى برقص الغوازي. وتشير بعض كتب الرحالة الأجانب الذين أتوا إلى مصر، إلى انتشار هذا النوع من الرقص حتى في شوارع القاهرة إلى حوالي منتصف القرن التاسع عشر<sup>(١٢)</sup> ويبدو أن سياسات التحديث المتعاقبة في مصر القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وانتشار فن المسرح ثم السينما حالاً لانتاعة السموعة، وتلك المرفية بعوامل كبيرة أخرى، كل ذلك أدى إلى انحسار ظاهرة رقص الغوازي من الشوارع في العصر المصري. وفي اعتقادنا أن هذا الانحسار، قد أدى إلى توسع - في الطرف المقابل - في انتشار رقص الغوازي في الريف المحرر من الفنون الحديثة وبخاصة إيان احتفاليات المولد.

(٣٣) ولا مشاحة في أن رقص الغوازي هو أحد أجناس الفنون الشعبية الحركية التقليدية. وهو فن محبوب إلى قطاعات كثيرة من العوام رجالاً ونساءً على حد سواء. وهذا الفن ذو طابع شهواني في حركاته وفي معظم المصاحبات للأداء، مما يجعل له نوعاً من القبول الاجتماعي الواسع، لئس

الذكر لها يمكن أن يشارك فيها آخرون من غير أتباع الطريقة، إذا هم دربو أنفسهم على الإيقاع الحركي الذي يسود الحلقة. كما أن كثرة عدد الطرق الصوفية المسجلة رسمياً في مصر توحى بسعة الانتشار وبكثرة مذهلة في عدد المتلمذين إليها<sup>(١٣)</sup>. وفي تقديرنا، أن هذا كله كاف لإسباع «الشعبية»، على هذه الإيقاعات الحركية المنظمة التي تقوم عليها حلقات الذكر والمضجرة.

(٣٤) ولقد اختلعت من احتفاليات المولد في مصر، بعض الظواهر التي كانت تقوم على نوع من الحركة، ونخص بالذكر - هنا - احتفالية «الدوسة»، التي كانت تتم في إطار احتفالية المولد، وما تزال قائمة حتى الآن في احتفاليات المولد في بعض الأقطار الإسلامية. ويقصد بالاحتفالية «الدوسة»، قيام بعض المتحمسين من شباب أتباع بعض الطرق بالترقاد على بسط، بحيث تولجهم بطونهم وسدورهم وجوههم الأرض، وتكون ظهورهم عرضة لأن يطأها بعض شيوخ الطريقة من القريسان بأقدام الأحصنة، بدون أن يظهر على الرافدين أرضاً أي نوع من التمييز عن الألام المفترض، وذلك كنوع من أظهار الإعجاز أو القوة أو البركة أو كلها معاً. وقد اختلعت «الدوسة» من احتفاليات المولد بمصر منذ نحو قرن في حدود مائتين، نتيجة تدخل السلطات لمنعها نظراً لمظاهر القسوة التي تعتورها. ويظهر لنا أن مما يسر أمر هذا الإلقاء، أن المصريين البسطاء وهم غالبية من يرتادون احتفاليات المولد هم ممن لا يميلون إلى استعجاب مثل هذه المناظر القاسية، على نحو ما يزال يحدث في احتفاليات المولد ببعض الأمصار الإسلامية الأخرى. (قد أتبع لنا أن نشهد بعض احتفاليات «الدوسة» في بعض أنحاء من العراق والمغرب، كما أتبع لنا أن نشهد بعض احتفاليات أكثر بشاعة بالعراق بخاصة، حيث كان بعض المريدن يعمدون إلى إدخال سيف مسنون في جلوبهم ليخرج من الطراف الآخر، دون إظهار للألم وبدون نقطة دم واحدة. وقد فطنا في الحال بتصوير الواقعة فوتوغرافياً، خشية أن يكرن ثمة خناص مصري، وقد أظهرت عدة صور الواقعة بتفاصيلها. بيد أن التفسير الطبي لهذه الواقعة، أن هؤلاء الأفراد قد مارسوا هذا العمل مرات عديدة، فحدث تليف تام للأنسجة في مواضع معينة من أجسادهم، بحيث لا يشعرون بالألم، ولا ينبغ عن الواقعة أي إدماه).

(٣٥) وثمة فنون شعبية تقليدية قيمة تقوم على نوع من الأداء الحركي والصوتي معاً، بتحريكه ندى مع بعض

فقط من ناحية جمالياته والتخوق الفني، بل لأن فيه ترميزاً ذا طابع من «الانتازيا»، عن الكبت الجسمي والفصل بين اللوعين وعدم الإشباع للجسمي (على ضوء غلبة الزواج المرتب بدون قاعدة من الحب المتبادل وعدم وجود تربية جنسية للوعين ونحو ذلك). ولا شك - عندنا - في أن هذه «الانتازيا» الجنسية، تزيد لدى المتقين من القوم الفنية والجمالية لهذا الفن.

(٣٤) بل أكثر من هذا، فمن نعتقد أن رقص الغوازي واحد من المصادر المهمة، لما نعرفه من رقص احترافي وغير احترافي بمصر. إذ نحن نكاد نلمس فروقاً ظاهرة بين ما يسمى بالرقص الشرقي بمصر كما نمارسه الرافضات المحترفات وبين غير ذلك مما يسمى أيضاً بالرقص الشرقي في أقطار أخرى، بما فيها تركيا، التي يعتقد أنها الصهاد الأصلي لهذا النوع من الرقص. ومن ثم، فإن من الصبر علمياً - لدينا - أن هذه الفروق الظاهرة بين أنماط ما يسمى بالرقص الشرقي، إنما يرجع - في المثال المصري - إلى تأثر هذا الأخير برقص الغوازي (ذي الصلاح والإيماءات الجنسية الصريحة والمفتحة).

(٣٥) يبقى الإمام ببعض الفنون الشعبية الحركية التي تعود ساحة احتفالات المولد، والتي تعتمد على نوع مميز من اللباقات والمهارات البدنية والعنصرية بخاصة. فمراكب الفروسية التي تنظم وتقدم بفرض استعراض مهارات الفارس في نوع من الطواف المنتظم حول موقع ضريح الولي المحنّي بمولده - هي من المراكب الشائعة التي يجارى فيها أتباع الطرق من الفريسان ذوي المهارة واللباقة. وهي تنظم - في أحيان كثيرة - كنوع من المباريات تخصص لنفاذ فيها بعض الجوائز المالية عادة. ونزعم أن مراكب الفروسية هذه هي من آثار مراكب «الدوسة»، التي أنقبت بمصر والتي أشرنا إليها فيما سلف.

(٣٦) كما أن الكثير من ألعاب القوة والفنون (الساذجة)، تنتشر أيضاً في جذبات احتفالية المولد، ونعني بها ألعاب الجندب والدفع لأجسام حديدية ثقيلة الوزن حوث يحدث تنافس محموم بين الشباب ذوي اللياقة البدنية والعنصرية العالية. وتكون الجائزة للمبارى المتميز إما عينية في غالب الأحوال أو نقدية في حالات أقل. وكما تقدم مباريات في التصويب على أهداف متحركة الحجم أو تتحرك في حجومها (مكونة من بارود رخيص) ببنادق رش. وفي

هذه المباريات الأخيرة، يكون التنافس حول المهارة في التصويب، والتي تعتمد على قدرة فائقة في الاتزان الحركي من ناحية وقوة إصرار عالية من ناحية أخرى. وتكون الجوائز - عادة - من حلى رخيصة مثل «البلبن»، ويكون الشعار المعلن: (فتح عينك تاكل ملبن!).

### المبحث الثاني - حول التوثيق: الحدود والشروط

(٣٧) وإذا يكن ذلك كله، فإن سؤالاً محورياً من الضروري أن يطرح حول إمكان أو عدم إمكان استخدام التيمات التي يدور حولها المبدع الشعبي (هذا المبدع الشعبي الحركي في احتفالية المولد)، في إثراء أعمال إبداعية معاصرة؟

(٣٨) وهذا السؤال المحوري الذي أردناه في الفقرة السابقة مباشرة، يترتب عليه سؤال محوري آخر يتعلق بمدى الحاجة الآتية إلى مثل هذا الاستخدام، ونوعاً من كانت ثمة حاجة لذلك؟

(٣٩) ولا مشاحة في أن المبدع الشعبي ينتمي إلى ثقافة وطروف ومواصفات ثقافية واجتماعية تنتمي - بحسب الأصل - إلى الماضي. ولعل هذا للتقرير أن يشي بالإجابة للصحة لما طرحناه آنفاً، أي بمعنى آخر، هل نحن في عصر لاحق لمعصر تخلق المأثور الشعبي ومختلف - بالضرورة - عنه، هل نحن في حاجة حقيقية لاستخدام هذا المأثور أو حتى لاستلهاقه في فئتنا المعاصرة؟

(٤٠) للإجابة عن هذا السؤال السابق مباشرة، يجدر التفرة بين أسرين نواهما واردة ومهمين في أن، ألا وهي: الاستخدام المباشر والاستلهاق. ويادون ذي بدء، نحن مع الاستلهاق ونعد الاستخدام المباشر، إلا إذا كان هذا الاستخدام المباشر يترجم عن واقع يتسم بالإفلاس الفني. بيد أنه يجدر إعمال تفرة أخرى، بين تسجيل المأثور للشعب - كما هو - للحفاظ عليه كمادة أرشيفية بحثية وبين الاعتماد المباشر بالثق العرفي عن المأثور الشعبي لإخالعه عاصراً في عمل فني معاصر. وبالطبع لسنا عند التسجيل ذي الطابع الأرشيفي لأغراض علمية ومعرفية مشروعة، بيد أننا عند الاستخدام المباشر والعرفي للمأثور الشعبي في عمل فني معاصر.

(٤١) فأي في عمل فني معاصر، تكون الرؤى المعاصرة هي الأساس القاعدي الذي يقوم عليه العمل الفني. إلا في حالات استثنائية نادرة ذات طابع وثائقي. فلا شك - عندنا

العجلة أو الجهول أو التخبط أو التشوش العقلي، أو كل هذا جميعاً.

وهذا نازم الدعوة الملحة، إلى أن تقوم المراكز البحثية الجادة حول التأثير الشعبي (إن كان ثمة)، بالتصحيح العلمي الدقيق للتأثير وحفظه حفظاً علمياً، وتصديقه ودراسته والتعليق عليه من كل النواحي المعرفية ذات العلاقة. وتكون هذه المراكز - في هذه الحالة - قد قامت بواجبها المعرفي والهنوي والتقسي، هذا من ناحية، كما تكون قد أتاحت أمام المبدع المعاصر، الفرصة المرضية للاستلهام الرصين لمواد التأثير الشعبي، هذا من ناحية أخرى.

(٤٥) وحتى إذا تم هذا الذي ندعو إليه (ونحن في شك مبرر، أن يحدث في المدى الزمني القريب) فإن هذا لا يمنع من ضرورة استعانة المتصدين للإبداع الفني المعاصر - إن أرادوا استلهام التأثير الشعبي - من ضرورة الاستعانة بخبراء متخصصين أكفاء في الميادين المعرفية والثقافية العلمية، لإبداء الرأي حول تصورات مبدعي العمل الفني المعاصر. وبغير هذا، فإن النتيجة العنيفة أن يندثر التأثير الشعبي نهياً لجهلاء ومرتزقة، وأن يمكن لهؤلاء من السطو الساذج على التأثير الشعبي واستخدام تيماته على نحو مشوهات، وبذلك كله يتم إعادة خلق الجهول والسطو والانتهازية والفهولة إلى ألبال قادمة جيلاً إثر جيل.

(٤٦) وعلى الرغم من قسامة الصورة، فإن مما يبرر رسم ملامحها بصراحة، أن القدهور أضحى ملمحاً ثابتاً شديد الترسخ، وأن السهوبات تتراكم على نحو خطير وغير مسبوق، على صعيد الفن وعلى كل الأصعدة.

والله تعالى أعلم..

- في أن الفن كأى تعبير عن بناء فرقى إنسا وجدد أن يعرم على أساس من موصفات وظروف محددة من الأدبية التحديدية الوظيفية، في إطار النظام المعنى للعلاقات الاقتصادية الاجتماعية. إذ لا يمكن - في النظر وفي المنطق - أن تستخدم تيمات فنية تنكس إلى أدبية مغايرة من نظم العلاقات الاجتماعية الاقتصادية للتعبير الفني عن واقع أئى مغاير ومتغير.

(٤٧) غاية مافى الأمر، أن ثمة أممالات فنية تترجم عن بعض جوانب ذات طابع محدد في تاريخنا الاجتماعي، الأمر الذى يسمح بالاستعانة الجزئية وفي حدود، ببعض التيمات من التأثير للفنى الشعبي، بحيث يمكن لهذه التيمات المحدودة أن تؤدى مهام توضيحية فى الأساس. أما تجاوز هذه الحدود فى استخدام التيمات الشعبية وبخاصة على نحو مباشر، فهو تعبير عن مغزلق خطير فنياً وأخلاقياً.

(٤٨) وفى الوقت ذاته، فليس بالسائغ - لدينا - أن يلجأ معد العمل الفنى المعاصر إلى الاقتنات على التأثير بإجراء تعديلات جوهرية عليه أو تشويهه بعدم الفهم أو بالتخط أو بالتمدد. فحين نرى فى الكثير من أعمال فنية معاصرة، مظاهر عديدة تقوم - فى ظاهر الأمر - على استلهام التأثير الشعبي بدون تعمق كاف لدراسة هذا التأثير أو لفهمه. وهذه الأعمال الفنية المعاصرة، تكتفى بنظرة عجلية إلى بعض الجزليات الشكلية - فى الغالب - للتأثير الشعبي ذى العلاقة، بحيث تسئلهمه استلهاً مهتسراً مشوهاً.

(٤٩) وإذا تكون الصراحة الكاملة والموضوعية العلمية مطلباً شديد الإلحاح - آتياً - حتى لاتزيد الأمور السلبية إلى

## ثبت بأهم الإشارات والإحالات..

(١) جيمس هنرى بروسيد، تطور الفكر الفنى فى مصر القديمة، (ترجمة: زكى سويل)، دار الكرنك للنشر والطابع والتوزيع، القاهرة، ١٩٦١، ص ٥٢، ص ٥٣.

(٢) النظر فى التفاضيل:

بيير مونتييه، الحياة اليومية فى مصر فى عهد الفرعاسة (ترجمة: عزيز مريض منصور، مراجعة: عبد الحميد الدراخلى)، دار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٢٨٢ وما بعدها. ومن عجب أن تسخر ظاهرة التشكى إلى أشنرة الأدياء فى مصر حتى الآن لأسباب مشابهة. لتتفر: سيد عويس، ظاهرة إرسال الرسائل إلى صنوح الإمام الشافى، نشر المركز القومى للبحوث الاجتماعية، القاهرة، ١٩٦٥.

:- (٣) بيير مونتييه، المصدر السابق مباشرة، ص ٢٨٨، ص ٣٩٩.



(٤) المصدر السابق مباشرة، ص ٣٩٩، ص ٤٠٤.

(٥) نقلاً عن «ميراثات»، المصدر السابق مباشرة، ص ٤٠١.

(٦) بيز مونتيه، المرجع السابق، ص ٣٩٩.

(٧) على فهمي، دين الحرافيش في مصر العروسية - دراسة في مفهوم السورولوجي الشعبي للدين، من أعمال الندوة العلمية عن: الدين والمجتمع العربي، الجمعية العربية لعلوم الاجتماع بباريس، القاهرة/ أبريل/ نيسان ١٩٨٩.

(٨) على فهمي، دين الحرافيش في مصر العروسية، المصدر السابق مباشرة.

(٩) يوهان جيب رزقي، الأهرام ديوان الحياة المتصورة (١٩٣)، عالم الحرافيد، جريدة الأهرام، ١٣ يونيو/ حزيران ١٩٩٦.

(١٠) سلهمان جصول، الانتقاد في العنصرية السورولوجية، تقديم أستاذنا الجليل: سيد عويس، د. ت. (ولن كنا ننذكر أن هذه الدراسة قد نشرت في أوليفر السجلات).

(١١) يبلغ عدد الطرق السورولوجية المسجلة رسمياً في مصر نحو سبعين طريقة. وتختلف التفسيرات عن عدد المفسرين رسمياً إليها، والشائع أن عددهم قد تصل إلى نحو أربعة ملايين. انتشر محمد السيد سابق، دراسة عن الطرق السورولوجية واختيار واحدة منها لدراسة مفصلة، مشروع مهني للمصالح على درجة البكالوريوس في الخدمة الاجتماعية (غير منشور). تمت إثراء أستاذنا الجليل: سيد عويس، (العلم الجسماني ١٩٦٦/٦٥) وقد شاركنا في تقييم هذه الدراسة آنذاك.

(١٢) إدارية ولوم أون، المصريين السحرة، حياتهم وحاناتهم (في القرن التاسع عشر) ترجمة: عدلى طاهر لور، مطبعة الرئاسة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٠.





# الموشحة والرجل

## عن الأندلس إلى مصر

سيد خميس

الملحمى، كما كَوْن المغاربة دولتهم.. وبين نارى النصارى فى الشمال والبربر فى الجنوب، وقف ملوك الطوائف وقد وهن أمرهم وأضعفهم الشرف والبذخ، لا يكاد سلطان أحد منهم يتخطى حدود بلاده، فكانت دويلاتهم أشبه بجمهرات إيطالية فى ثياب شرقية.. وسادت ذلك العصر كله روح من البذخ المترف والإجرام السافر، من المطاعم والذنوات، ومن الخناجر والسموم. ومع ذلك الانهيار والتفكك السياسى والاجتماعى، فقد كان ذلك العصر عصر ازدهار للشعر والشعراء، وهو العصر الذى نضج فيه لولان مخميران من ألوان الشعر هما: الموشح والزجل<sup>(١)</sup>. فإن ما حدث فى الأندلس من تفكك وضئف سياسى، قد صاحبه ازدهار ثقافى يذكرنا بما حدث فى الخلافة العباسية فى القرن الرابع الهجرى، العاشر الميلادى، عندما تفككت أوصال الخلافة العباسية، وانقسمت إلى دويلات وإمارات، وأصبحت سلطة الخليفة العباسى مجرد سلطة اسمية، وشهدت للخلافة المتكدة فى الوقت ذاته تقدماً عظيماً فى الإبداع الثقافى والأدبى<sup>(٢)</sup>.

ويصف المستشرق الإسباني غارسيا غرمنس حال الشعر والشعراء فى ظل ملوك الطوائف الذين كان لكل واحد منهم ميزة اختص بها عن جيرانه، فامتاز المشرقي صاحب بطليوس

كانت قرطبة فى عصر الخلافة الأموية فى الأندلس موضوع الفناء وانصهار الكثير من أجساد الشرق والغرب، ولذلك فقد كانت مركز توازن قلق، على حد تعبير المستشرق الإسبانى غارسيا غرمنس فى كتابه عن «الشعر الأندلسى».. وعندما انهارت الخلافة الأموية فى الأندلس، وتفككت وحدة مدنها، وتفرقت بها السبل، وحل محل السلطة المركزية الموحدة ملوك الطوائف العربية الصغار، وأمرأ الجماعات البربرية، وفتيان صقالبة القصور «زالت مع ذلك التفرق القوة الموجهة للسياسة الأندلسية العامة، واختفى ما هو أخطر من ذلك وهو الملل الإسبانى الأعلى». لقد عمل الأمويون طوال مدة حكمهم على تخليص الأندلس من الملل الأعلى المشرقى، الذى كانت تمثله الخلافة العباسية فى بغداد من ناحية، والخلافة الفاطمية فى القاهرة من ناحية أخرى، لأسباب سياسية فى المقام الأول. وكان طوق اللجاة لملوك الأمويين هناك هو أن يحولوا الأندلس إلى كيان غربى قائم بذاته، وقد نجحوا فى ذلك إلى حد كبير، بينما عمل أمرأ الطوائف على عكس ذلك؛ إذ حولوا قرطبة إلى مدينة مشرقية، فتحولت المدن الأندلسية الأخرى بالتالى إلى «بغدادات صغيرة كثيرة»، وقد تزامن ذلك مع عصر «السيد القمبيطور»<sup>(٣)</sup> بطليوس

بالعلم الغزير، وامداد ابن ذي الدون صاحب مطلوبة بالبخ  
البالغ، وفاق ابن رزين صاحب السهلة أنداده في الموسيقى،  
واختص المقتدر بن هود صاحب سرقطة بالعلوم، ويذ ابن  
ظاهر صاحب مرسية أقرله بالثر الجميل المسجوع، أما أشهر  
فكان أمراً مشتركاً بينهم جميعاً، يلقي منهم كل رعاية، ولكن  
رعاية بني عباد أصحاب لشبيلية للجميلة به كانت أعظم  
وأشمل، وفي أثناء ذلك كانت قرطبة اللبيلة تمتع، وكان  
البربر أصحاب السلطان في جلوى الأندلس قد عقدوا الخناصر  
مع اليهود ووفدوا الخناصر المشرقية على الأندلس، وانصرف  
نفر من أهل الأدب إلى تأليف مجموعات جيد الكلام من نظم  
ونثر، كالذي فعله أبو الوليد الحميري (توفي حوالي ٤٤٠ هـ  
١٠٤٨ م) من تأليف كتابه «البديع في وشي الزبيح»، ومعنى  
الناس في نظم الموشحات. ولكن أكثر ما انصرفت إليه الملكات  
هو فرض شعر حديث على طريقة القدماء، ولدينا من ثمار  
قرايحهم آلاف الأبيات، لقد أصبح أهل الأندلس كلهم شعراء!  
حتى قال القزويني: «إن أي فلاح يحرث على اللوزان في شب  
يستطيع أن يرتجل ما شئت من الأشعار فيما شئت من  
موضوعات».

ومعنى الشعراء يقطعون الأندلس طولاً وعرضاً، ينتحرون  
قصور الأمراء حيث يظفرون بالهوى والصلوات، ويحضررون  
مجالس أصحاب الأمر، وتردج أسماؤهم في سجلات الدواوين،  
وتخلع عليهم وظائف التدريس. ولقد كان الولد منهم يرتجل  
المقطوعة القصيرة فيبلغ بها الوزارة. ولما أشد عليهم المطلب  
وتوالى إلحاح الأمراء رفعوا أسعار أشعارهم، حتى حلف واحد  
منهم ألا يمدح أسيراً بأقل من مائة دينار، وأدرك الناس نفراً  
منهم فانصرفوا عن الشعر وعادوا إلى أريافهم وإلى ما كانوا  
يزاولونه قبل احترافهم الشعر من أعمال. وكان كبار القوم - من  
ملوك ووزراء وأصحاب وظائف كبرى وسفراء - لا يتراسلون  
إلا شعراً، فكانوا يتهانون بطاقات صغيرة تحمل عبارات  
الدعوات والاعتذارات والأهاجي، أو يرفقونها بهداياهم، أو  
يسجلون فيها لمحات من حياتهم، كلها منظومة شعراً وشبهون  
فيه أنفسهم بالندوم والزهور، وأصبحت حياتهم كلها شعراً  
صرفاً، ومضطرم هذا الشعر متكلف زائف، ولكنه يضم بين  
الحين والحين لمحات تصور أخذ المواطن الإنسانية<sup>(٤)</sup>.

لقد كانت الظروف السياسية والاجتماعية مهبطاً تماماً  
للمنح فئتين جديدين من فنون الشعر هما: الموشحات والأزجال  
- لم يولدا من عدم؛ فالشعوب تغلغ وتنشد أشعارها منذ القدم،

وهي تغلغ بلفتها وبطريقتها التي تستوعب أحلامها ورؤاها،  
حتى لو جاءت خارجة على أعراس أشعار العرب، كما برز  
ابن بسم استبحاده للموشحات في كتابه: «الذخيرة في محاسن  
أهل الجزيرة»، وهو نموذج لموقف النقاد والمؤرخين الرسميين  
من شعر الشعب وبغوه... وهل كان الفلاح الأندلسي في شب،  
والذي أشار القزويني إلى أنه يستطيع أن يرتجل ما شئت من  
أشعار فيما شئت من موضوعات - هل كان ذلك الارتجال يتم  
بالفصمى لم بالعامة؟! لقد كان للأبحاث التي قام بها الأساذ  
خولجان ريهوار، عميد مدرسة الاستعراب الإسباني منذ أكثر  
من نصف قرن، الفضل في الكشف عن مصادر الموشحات  
والأزجال وجذورها، ومن ثمرهما فهم في الشعر الأروبي في  
العصر الوسطى، وهي أبحاث اتسمت بالدقة الموضوعية  
والإنصاف معاً، وأعادت للتراث العربي في الأندلس اعتباره  
بوصفه تراثاً مشتركاً بين العرب والإسبان، كما دحضت هذه  
الأبحاث الكثير من النظريات الأوروبية التي تبدأها بعض  
المستشرقين القائلين بالأصل الأروبي للموشحات والأزجال.  
لقد كان أهل الأندلس الإسلامي - كما يقول الأساذ ريهوار -  
يستعملون العربية الفصحى بوصفها لغة رسمية يتعلمها الناس  
في المدارس ويكتوبون بها الوثائق وما إليها، أما في شؤونهم  
اليومية وأحاديثهم فيما بينهم فكانوا يستعملون لهجة من  
اللاتينية الدارجة أو الأعجمية El romance. وليس ذلك  
غربى، لإننا إذا ذكرنا أن عدد العرب الخلس الذين دخلوا شبه  
الجزيرة (إسبانيا) كان قليلاً جداً، تبياً أننا لانستطيع اعتبار  
الأندلسيين المسلمين ساميين أو مشاركة، ابتداء من جيلهم  
الثالث أو الرابع بعد الفتح، ولضف إلى ذلك أن شرب أوروبا  
كانت تستعمل في ذلك الحين اللاتينية بوصفها لغة، وأن ناسها  
كانوا يتحدثون إلى جانبها لهجات أعجمية مختلفة مشتقة من  
اللاتينية.

وكان هذا الازدواج للغوى هو الأصل في نشوء طراز  
شعري مخطط، تترج فيه مؤثرات غربية وشرقية. وقد  
ازدري أهل الأدب الفصيح والمعتبون بأسره هذا الطراز  
الشعري الجديد، بينما معنى الناس جميعاً يتناقضون معطواته  
سراً فيما بينهم، وذاع أمره داخل البيوت وفي أوساط النوام،  
وما زال أمره يظم والإقبال عليه يشد حتى أصبح في يوم  
من الأيام لونا من الأدب (يقصد الاعتراف الرسمي به). وقد  
أخذ هذا الطراز من الأدب الشعبي صيرورتين إحداهما «الزجل»  
والثانية «الموشحة». أما الزجل فشمير يصاغ في فقرات تسمى  
أبياتاً، وتبدأ مقطوعته بببيت يعرف بـ «المركز» تليه أغصان

ذات قافية واحدة ووزن واحد، يتكون للنص منها من ثلاثة مصاريع أو أكثر، ثم يعقبها بيت في نفس وزن المركز وقافيته، وهكذا.. وأما الموشحة فظم تكون فيه القوافي لثنتين اثنتين كما هو الحال في الوشاح، وهو العقد الذي يكون من سلكين من اللآلئ لكل منهما لون.. فالتمسية هنا تشير إلى طريقة تأليف القوافي، وهي تشبه الزجل فيما عدا ذلك (...). والزجل والموشحة في واقع الأمر فن شعري واحد، ولكن الزجل يطلق على السوقي الدارج منهما، إذ لا بد له أن يكون في اللغة الدارجة، فقد كان يخفى به في الطرقات. أما الموشحة فلا تكون إلا من العربي الفصيح، واسمها كذلك عربي كما هو واضح، وربما استلحقنا أن نقول إن لفظ الموشحة يطلق على المذهب من الزجل الذي تستعمل فيه للفصحى أو ينظم في أسلوب أرفع من أسلوب الأزجال<sup>(٥)</sup>.

لقد انتقلت الأزجال والموشحات من الأندلس إلى مصر وبلاد المشرق العربي بعد فترة زمنية قصيرة.. فإذا كان ابن بسام في كتابه «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» الذي يعد أول مرجع أندلسي يتحدث عن نشأة الموشحات، واستقرار قواعدها والاعتراف بها، ويسند ذلك إلى أبي بكر عبادة بن ماء السماء بقوله: «وكانت صنعة التشويش التي نهج أهل الأندلس طريقتها، غير مرقومة البرود، ولا منظومة المقود (أي لم تكن قد استقرت ووضعت لها القواعد) فأقام عبادة هذا مآلها وقدم ميلها وسادها (طورها) فكأنها لم تسمع إلا منه ولا أخذت إلا عنه، واشتهر بها اشتهاً غلب على ذاته، وذهب بكثير من صفاته (لاشغاله بهذا اللون الجديد المتهجن في نظر ابن بسام)، لكنه لا يثبت أن يشهد بأهمية هذا الشعر الجديد وانتشاره فيقول: «وهي الموشحة» على أوزان كحجرة كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، نشق على سماعها مغناة مصونات الجيوب، بل القلوب (على عادة بعض عاشقي الطرب في شق ثيابهم عند وصول نشوتهم بالغناء إلى الذروة) وقد مات عبادة بن ماء السماء هذا حوالي ٤٢٠ هـ، بينما ولد الشاعر والوشاح المصري ابن سناء الملك صاحب كتاب «دار الطراز في عمل الموشحات» - والذي ستتناول موشحاته وخاصة خرجاتها بالتفصيل، في الفصل التالي - ولد عام ٥٥٠ هـ، وهو يحدثنا في مقدمة كتابه أنه قد تعرف على فن الموشحات وهام به عشقاً منذ أن كان في أول الشباب، كما نعرف من مقدمة كتابه أن الموشحات كانت فناً معروفاً ومعتزلاً به في المجتمع الثقافي المصري. وقد أورد في كتابه هذا موشحات لأعشى التطيلي (توفي سنة ٥٢٥ هـ)

وأبو بكر بن بتي (توفي سنة ٥٤٥ هـ) وابن زهر الحفيد<sup>(٦)</sup>، صاحب الموشح الشهير:

أيها الساقى إليك المشتكى... قد دعوناك وإن لم تسمع  
والذي (توفي عام ٥٩٥ هـ) وكان عمر بن سناء الملك حينذاك أربعين عاماً، الأمر الذي يحل المعاصرة والتواصل بين الموشحات الأندلسية والموشحات المصرية.

إن احتضان الثقافة المصرية الرسمية في الدولة الأيوبية، التي عاش في رعايتها ابن سناء الملك، لهذا الطراز الشعري الجديد (الموشحات) وإحفاؤها به، ودراسته، والنسج على مواله، ليدل من ناحية على التشابه الكبير بين المناخ الثقافي في مصر، والمناخ الثقافي الذي ازدهرت فيه الموشحات والأزجال في الأندلس، كما يدل من ناحية ثانية مكملة على عروية العناصر التي استلهمها الرواحون والزجالون في شعرهم الجديد. ولا أقصد بالعناصر العربية هنا ما يدسه البعض إلى خلفية اليوم الواحد العباسي الشاعر البديع عبدالله بن المعتز من اختراعه للموشح في بغداد في القرن الثالث الهجري، ولكن أعني أن هذا الطراز الشعري الجديد لم يكن بعيداً عن الشعر العربي الفصيح التقليدي، ومحاولات التجديد فيه منذ القرن الثالث الهجري، والتي نشأ عنها «المسمعات والمخمسات»، كما أنه لم يكن بعيداً عن الشعر العامي والأغاني الشعبية في الأندلس ومصر. وإن كان المصدر الأصلي الذي استوحاه مقدم بن مغازي القبري الضرير - الذي قيل إنه مبتكر فن الموشح - مازال مجهولاً.. الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى نسبة هذا الأصل إلى التراث الجلفي (البرنثالي) أو أن أصله البعيد روماني، أو أنه أتى إلى الأندلس من بغداد التي استوحيت فيه الرباعيات الفارسية.. بل إن أحد الباحثين ميولاً فيلكرسما حاول أن يجد علاقة بين الموشحة والزجل، وبين الفن الشعري العبري المعروف بـ «البرمز» والكسبيات الدينية التي يرددتها جمهور المصلين عقب كل فقرة من فقرات الترتيل الديني لآيات الكتاب المقدس<sup>(٧)</sup>.

ويضع المستشرق الإسباني إيميليو غارسيا غومس في كتابه «الشعر الأندلسي» حداً لهذه التخريجات بتأكيد أن الموشحات تضمنت عناصر عربية أصيلة؛ ففي بنائها الفني تشابه كبير مع قصائد المسمعات والمخمسات، وأن العناصر الأندلسية المحلية سواء أكانت بالعامية أم بالأعجمية لا تنتظر إلا في الجزء الأخير من الموشحة؛ أي في الخرجات.

## كيف هاجرت الموشحات والأزجال إلى مصر؟!

لم تكن علاقة الأندلسيين بمصر عامة، والإسكندرية خاصة، بقت القرن السادس الهجري، فقبل ذلك بأكثر من قرنين وصلت سفن الأندلسيين - الذين طردهم الخليفة الأموي بعد نردهم عليه - إلى الإسكندرية، وأقاموا بها ما يشبه الجمهورية المستقلة، بل تركوا تأثيرهم في لغة الحديث اليومي عند أهلها حتى الآن، كالتحدث عن المتكلم المفرد بضمير الجمع! لكن هجرة الأندلسيين إلى مصر وبلاد المشرق أصبحت ظاهرة في عصر المرابطين في القرن السادس الهجري.

ويقول المستشرق الإسباني أنجل جنثالث بالنثيا عن هذه الهجرات: «يتميز هذا العصر بظاهرة أدبية أخرى جديدة بالذكر، وهي هجرة الكتشبيين من أهل العلم والأدب من الأندلسيين إلى المشرق، حاملين معهم علومهم وثقافتهم، ومن أمثلة ذلك أبو الوليد الطرطوشي (صاحب كتاب «سراج الملوك» في علم السياسة) وقد خرج الطرطوشي من الأندلس سنة ٤٧٦هـ. وزار بغداد والبصرة ودمشق ثم استقر في القاهرة، وقضى بقية حياته فيها، ومات في الإسكندرية سنة ٥٢٥هـ. وأبو الصلت بن أسموه الذي تولت مواهبه الأدبية في الإسكندرية ومصر وتونس، وله كتاب «مختارات شعرية، ضاهى به مختارات الغالبى في «بيتة الدهر»، وله «الرسالة المصرية»، ومؤلفات أخرى كثيرة في الطب والفلك والموسيقى والهندسة والمنطق»<sup>(٨)</sup>.

وفي حديث غارسيا غومس عن الشاعر «ابن الأبار» من شعراء عصر الموحدين يقول: «وكان من الدلائل الواضحة على انتمحلال الأندلس مغادرة الكثيرين من أعلامه إياه إلى غير رجة. فلم يعد الأندلسيون يخرجون إلى المشرق لمطلب العلم ثم يعودون محملين بخاتر علومه، كما كانوا يفعلون قبل ذلك، وإنما أصبحوا يبرحون الأندلس بزيادة حائل من المعارف الأندلسية وينشرونها في أقطار نائية، وهذا ما وقع لرجال كآبى الحسين بن جبر، والصابري، والششتري، ومحيى الدين بن عربى - وهو أهم هؤلاء جميعاً،<sup>(٩)</sup> ويختم جنثالث بالنثيا حديثه عن مدرسة ابن قزمان في الزجل الأندلسي بالتأكيد على أنه خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين توجه من أهل الأندلس نفر من الفقهاء والمتصوفين والأطباء وأهل الأدب إلى المشرق، وكان لهم أثر عظيم هناك. وعن طريق بعض هؤلاء انتقل الزجل إلى المشرق، وكان أول من علم أهل المشرق صناعه أبو مروان بن زهر الذى مارس

الطب في بغداد، وأبو على الشلوبيلى السخوى، وابن وكيل الزاهد الذى عرف بابن الإقليشى، ومحيى الدين بن عربى، وعبدالمعمر بن عمر - وكان كحلاً وفيلسوفاً وأصله من جيان، وأصبح فيما بعد شاعر صلاح الدين الأيوبي - وابن سعيد الفرناطى، الذى اجتمع في المشرق بشعراء أندلسيين هاجروا من بلادهم وانصرفوا إلى صناعة الزجل في مهاجرهم، ومن أولئك أبو الحاج يوسف بن عتبة<sup>(١٠)</sup>.

لقد اكتسبت اللغة العربية الفصحى في القرن السادس الهجري ملامح محلية في كل قطر عربى، ووصل تطور اللهجات العربية المحلية إلى الحد الذى أصبحت فيه أداة للنظم الشعرى المتحرف به. ويحدث العلامة ابن خلدون في نهاية مقدمته الشهيرة عن هذه الظاهرة تحت عنوان: «فصل في أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد»، وهو يبدأ هذا الفصل بالإشارة إلى بديهة ظلت مغيبة لصور طويلة عند المنقنين الرسميين وهى أن الشعر خاصة إنسانية عامة وليست مرتبطة باللسان العربى فقط؛ ففي الفرس واليونانيين شعراء كما فى اليمن القديمة «ولما صد لسان مضر ولغتهم (اللغة الفصحى) دونت مقاييسها وقوانين إعرابها، وقسدت اللغات من بعد بحسب ما خالطها ومازجها من الجمجمة (لغات غير العرب من المسلمين) فكانت لجبل العرب بأنفسهم لغة خالفت لغة سلفهم من مضر فى الإعراب جملة وفى كثير من الموضوعات اللغوية وبهاء الكلمات، (أى حتى العرب الخلس أعملوا الحرص على الإعراب فصارت لغتهم مختلفة عن لغة الأسلاف)، وكذلك الحضر وأهل الأمصار (سكان المدن) نشأت فيهم لغة أخرى خالفت لسان مضر (اللغة الفصحى) فى الإعراب وأكثر الأوضاع والتصاريف، وخالفت أيضاً لغة الجيل من العرب لهذا العهد (أى أن التطور اللغوى نتج عنه لهجتان مختلفتان: لهجة العرب للخلس التى اختلفت عن لغة أسلافهم، ولهجة أهل المدن التى اختلفت عن لهجة العرب وعن الفصحى معاً) واختلفت هى فى نفسها بحسب اصطلاحات أهل الآفاق (الأقطار المختلفة) فلاهل المشرق وأمصاره لغة غير لغة أهل المغرب وأمصاره، وتخالفا أيضاً لغة أهل الأندلس وأمصاره.

ثم لما كان الشعر موجوداً والطبع فى أهل كل لسان لأن الموازين على نسبة واحدة فى أعداد المتحركات والسواكن ومتقابلها موجودة فى طباع البشر (أى أن الإيقاع الشعرى الذى يخلقه الوزن والقافية موجود فى جوهره فى كل اللغات، بوصفه ترجمة موسيقية لوجوده فى الطبيعة الإنسانية) فلم يهجر الشعر بقتان لغة واحدة وهى لغة مضر (الفصحى التى دونت بها أشعار العرب الأولين) الذين كانوا فحولهم وقرسان

العربي في نظر علماء اللغة هؤلاء)، وفقدان قدرة هؤلاء اللغويين على معرفة أسرار تلك اللغة والقدرة على تدقيق أشتارها. فلو حصلت لهم ملكة من ملكاتهم (هؤلاء العرب البادين) لشهد لهم بلعهم ونزقهم ببلاغتهم إن كانوا سليمين من الآفات في فطرتهم ونظيرهم وإلا فالإعراب (اتباع قواعد النحو والصرف) لا مدخل له في البلاغة، إنما البلاغة مطابقة الكلام المقصود لمقتضى الحال من الوجود (القدرة على التعبير الدقيق والجميل عن المعنى والحالة النفسية) سواء كان الرفع دالاً على الفاعل والنصب دالاً على المفعول أو بالعكس، وإنما يدل على ذلك قرآن الكلام كما هو في لغتهم هذه (أي للقوانين التي تسير عليها تلك اللغة لا لقوانين اللغة الفصحى) فالدلالة بحسب ما يصلح عليه أهل الملكة (استكملون بذلك للجهة) فإذا عرفت اصطلاح في ملكة واشتهر صحت الدلالة، وإذا طابقت تلك الدلالة المقصود ومقتضى الحال، صحت البلاغة، ولا عبرة لقوانين النحاة في ذلك (هذا المفهوم الرائد والدقيق للفصحاة والبلاغة عند ابن خلدون والذي لا يرتبط بلغة أو لهجة بعينها، كما لا يرتبط بطريقة واحدة من طرق البناء الفني. وإنما يرتبط بقدرة اللغة على التواصل والتوصيل، وقدرة الشكل الفني على التعبير، هذا المفهوم الذي سبق به ابن خلدون زمانه بسبعة قرون ما زال له يستقر بعد في الثقافة العربية) وأساليب الشعر وفنونه موجودة في أشعارهم هذه المرة ما عدا حركات الإعراب في أواخر الكلمة، فإن غالب كلماتهم موقوفة (ساكنة) الآخر، ويتميز عندهم الفاعل من المفعول والمبتدأ من الخبر بقرائن الكلام، لا بحركات الإعراب. (١١).

### المصريون واللغة العربية

عرف المصريون اللغة العربية قبل الفتح العربي بقرون، بل ربما عرفوها قبل ظهور المسيحية في مصر، عن طريق القبائل التي هاجرت إليها لتستقر في أطرافها، أو للتجار الذين كانوا يقدمون إليها بتجاريتهم، ويشير المؤرخون إلى أنه كان هناك خطوط تجارية بحرية تربط مصر بالجزيرة العربية، وكانت مدينة غزة كما تذكر المصادر اليونانية واللاتينية، ميناء نهاري مهم، وملاقى للتجار ورجال الأعمال، لبيع ما كان يحمله العرب من حاصلات اليمن وجنوب الجزيرة العربية، وشراء ما يصل إلى هذا الميناء من الحاصلات المصرية واليونانية والإيطالية. وتشير إحدى الوثائق التي يرجع تاريخها إلى عام ٦٢٢ ق. م إلى وجود صلات تجارية بين العرب والمصريين في تلك الفترة المبكرة، وقد كان عمرو ابن العاص، فاتح مصر وأول والي عربي عليها، يحرف مصر

ميدانه، حسبما اشتهر بين أهل الخليفة؛ بل كان كل جيل وأهل كل لغة من العرب المستعجمين والحضر وأهل الأمصار يتعاطون منه ما يطاوهم في انتحاله ووصف بذاته على مهب كلامهم (لم يفقد الشعر كما فقدت اللغة الفصحى التي ارتبطت بالشعر القديم، بل أصبح لكل عصر وكل مجموعة بشرية سواه في الريف، أو البادية، أو المدينة، شعرها الخاص المتفق مع لغاتها وطريقتها في البناء الفني) فأما العرب، أهل هذا الجيل المستعجمين عن لغة سلفهم من مصر (أي العرب المعاصرون لابن خلدون والذين اهتمت لغتهم عن الفصحى) فيقرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعراس (الأوزان) على ما كان عليه سلفهم المستعجمين، ويأتون منه بالطلولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه من النسيب والغزل والمدح والزنا والهجاء، ويستطردون من فن إلى فن في الكلام (الخرج من الغزل إلى المدح مثلاً) وربما جمعوا على المقصود لأول كلامهم (اختصاص القصيدة بقرض واحد من أغراض الشعر). وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر ثم يسبون (كما كانت قصائد شعراء الهلالية على عصر ابن خلدون، تبدأ بـ «يقول الشريف بن هاشم علي...» أو يقول أبو زيد الهلالي... ثم يتحول الشاعر إلى الغزل والمدح أو الهجاء... إلخ) وأهل أمصار المغرب من العرب يسمون هذه القصائد بالأصمعيات نسبة إلى الأصمعي رواية للعرب في أشعارهم. وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوي. وربما يلحون فيه أحياناً بسجعة ليست على طريقة الصلعة الموسيقية، ثم يخلون به. ويسمون الغناء به باسم الموزاني نسبة إلى حوران من أطراف العراق والضم وهي من منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذا العهد.

ولهم في آخر كثير الدخول في نظمهم يجيئون به معقبات على أربعة أجزاء يخالف آخرها الثلاثة في رويته (الحرف الذي يسبق القافية) ويلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة شبيهاً بالربيع والخميس الذي أحدثه المتأخرون من المولدين.

(هذا الشكل الشعري البدوي شبيه بالمربعات التي صاغ منها رواة السيرة الهلالية في صعيد مصر أحداث السيرة .. وهو يسمى خارج السيرة بـ «الوار» ولهؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقة، وقهيم الفحول والمتأخرون (المبدعون ومتوسلو الموهبة) والكثير من المتحلقين للعلوم لهذا العهد وخصوصاً علم اللسان (علوم اللغة) يستلكن هذه القوانين التي لهم (للبدوي) إذا سمعها ويحفظ نظمهم إذا أنشد، ويعتقد أن ذوقه نبعها لا استعجانه (أي أنها لا ترقى إلى مستوى الشعر

الساميين والمصريين في العصور السحيقة (...). وقد كان نفوذ اللغة المصرية أو اللغات المصرية إذا أردنا بهذا المصطلح ما يشمل اللغة اليونانية التي كانت صاحبة نفوذ في مصر في تلك الفترة، على العربية كبيراً من ناحية المفردات. فهناك كلمات مصرية كثيرة دخلت اللغة العربية وأصبح ينظر إليها على أنها من اللغة الأدبية النموذجية. من هذه الكلمات ألفاظ نحو «قبس» التي وردت في القرآن الكريم، و«صداع» و«مشط» التي وردت في الحديث النبوي: «الناس سراسية كاسنان المشط، وكلمة «بردى» التي وردت في شعر الأعشى. وقد ذكر السيويني (المفسر والمؤرخ والعالم المصري الشهير) إلى جانب ذلك - قائلة من الكلمات التي وردت في القرآن الكريم ولها - على ما يزعم - أصل قبطي. ومما ذكره في هذا الخصوص قوله: وفي قوله تعالى: «ولات حين مناص» أي فراق بالقبضية. وفي قوله تعالى: «فاداهما من تحتها» أي بطنها بالقبضية. وفي قوله تعالى: «في الساعة الأخيرة» أي الأولى بالقبضية.. وواضح أن قائمة السيويني لا يمكن التسليم بها مطلقاً، ولذا فحن لانصيها أي اعتبار، (لم يذكر لنا الدكتور أحمد مختار عمر أسباب رفضه لقائمة السيويني، ولا أسباب عدم إعطائها أي اعتبار. فهل هي الحساسية الدينية؟ لقد كان جلال الدين السيويني عالماً مصرياً موسوعياً جليلاً بشهادة علماء عصره، وباحثي عصرنا. وأعتقد أنه كان على معرفة باللغة القبطية، كما كان على معرفة واسعة باللغة العربية وعلومها، وكانت قائمته تستحق، لا الأخذ بها بوصفها حقيقة لغوية، ولكن مناقشتها موضوعياً على الأقل) ويراصل الدكتور أحمد مختار عمر حديثه: «وهناك قائمة أخرى كبيرة لكلمات ذات أصل يوناني، ولكن أحداً لا يمكنه أن يقطع هل كان انتقال هذه الكلمات إلى اللغة العربية قد تم في مصر أو في سورية».

وخلاصة القول إن اللغة العربية كانت يتكلم بها في مصر في فترة ما قبل الإسلام بين أبناء الجاليات العربية وعلى أسنة التجار العرب وأن تبادلاً حدث بين اللغتين المصرية والعربية، أدى إلى ترك آثار من كلا الجانبين على الآخر ولكن دين أن يفقد أي منهما شخصيته (١٥).

كانت اللغة العربية التي وفدت إلى مصر مع الفاتحين العرب ذات قيمة ذاتية؛ فهي لغة الحكام، وهي لغة الدين الوافد، وهي لغة ثقافة هؤلاء الفاتحين، كما كانت قد انتشرت مع الفتوحات في الشام والعراق، وهي لغة صاعدة منحصرة في كل هذه الأقطار، بينما كانت اللغة القبطية في أضيق حالاتها؛ فقد اقتصرت اللغة اليونانية طوال تسعة قرون، واليونانية في زمن الفتح العربي، لغة الكتابة والإدارة

جيداً قبل الفتح من خلال زيارته الكثيرة لها بوصفه تاجراً، كما يذهب المؤرخون إلى أنه كان يعرف اللغة السريانية، التي كانت لغة الثقافة في مصر - كما كانت اليونانية لغة الإدارة والسياسة - وأن هذه المعرفة هي التي جعلته يترى للخليفة الثاني عمر بن الخطاب يفتحها، إضافة إلى إن هذا الفتح كان ضرورة جغرافية - سياسية للدولة العربية الجديدة (١٦).. وأما بالنسبة للهجرات العربية بقصد الاستقرار، فقد كانت هناك كثير من الموجات دفعت بها بلاد العرب إلى مصر في العصور الفرعونية. وكان طريق سبناه قطرة ثابتة مفتوحة للهجرات منذ القدم، ومن هذه الهجرات ما كان يؤخذ فيه رأى حاكم مصر ويتم بموافقه، وقد أشار المؤرخون إلى سلسلة من الهجرات أخذت مكانها قبل الفتح الإسلامي (١٧)،

وتشير الوثيقة التي أشار إليها الدكتور أحمد مختار عمر، والتي يرجع تاريخها إلى عام ٦٢٣ ق.م إلى أنه كانت توجد في هذا الوقت المبرك جالية عربية كبيرة مكونة من القبائل التي هاجرت من جنوب الجزيرة العربية واستقرت في مصر. «وإنه لمن الأهمية بمكان أن نذكر هنا أن لغة هذه الوثيقة تبدو قوية الصلة باللغة العربية، مما يدل على أن هؤلاء العرب كانوا يكتوبون جزيرة لغوية في مصر، وأن هذه الجالية ظلت مخلصاً لغوياً محتفظة بأبجديتها وتكتب بها وتقرأ بترائنها. والوثيقة قصيرة ولكنها ذات أهمية كبيرة لأنها تحدثت عن وجود العرب الجنوبيين بمصر في ذلك العهد السحيق، وعن وجود علاقات تجارية ربطت بين مصر وجزيرة العرب من البر والبحر، وهي تحدث أيضاً عن رجل اسمه «زيد بن زيد إيل» «اللات» - الله؟ - اعترف بوجود دين عليه وواجب هو تزويد وتزويد بيروت آتية مصر بالمرق وقصب الطيب.. ومن الكلمات التي وردت في الوثيقة، والتي يمكن بسهولة ردّها إلى أصل عربي أو سامي الكلمات «دين»، التي استعملت بنفس معناها العربي ونفسي، التي تعني فروته ونفقه من الأصل اللاتيني «نفق»، و«محرّم»، التي تعني الحرم، و«رد»، التي تعني رصود أو خصص. وعلى أية حال فمن الطبيعي أن يكون قد نشأ نوع من الاحتكاك في ذلك الوقت بين اللغتين العربية والمصرية، وأن يكون قد حصل بينهما قدر من التبادل ويبدو أن آثار كلتا اللغتين على الأخرى كانت قوية لدرجة أنها خلقت تشابهاً أو تقارباً بين اللغتين، أدى ببعض اللغويين المحدثين أن يزعموا وجود قرابة بين اللغتين، أي بين المجموعة السامية والحامية (من المجموعة السامية اللغة العربية ومن المجموعة الحامية اللغة المصرية القديمة) (١٨) ولكن الحقيقة أن هذا التشابه سببه ما حدث من اختلاط بين



والسياسة، وقد انتزعت السريانية بدورها من القبطية مجالى التعليم العالى والثقافة. وخاصة فى جامعة الإسكندرية العريقة، بعد هجرة بعض العلماء السوريين إليها.. ويقول أحد الباحثين الأقباط إن اللغة القبطية لم تكن وحدها لغة الحديث فى بعض أجزاء من مصر بما فيها الإسكندرية، وأنها كانت فى صراع دائم مع اللغة اليونانية على ذلك.. ويذهب بعض الباحثين بعيداً ليقروا أن اللغة القبطية كانت لغة الحديث للامة وغير المثقفين وحدهم، لأن الطبقات الأرستقراطية كانت تفصل الحديث باللغة اليونانية، وكذلك عمل الأقباط لتفتحهم إلى الدرجة التى تخلوا فيها عن أحرفهم الهجائية فى القرن الرابع أو الخامس الميلادى. واختاروا أبجدية جديدة مستعارة من اليونانية، وأضافوا إليها سبعة رموز من الكتابة الديموطيقية لتعبر عن الأصوات التى لا وجود لها فى اللغة اليونانية<sup>(١٦)</sup>.

ومن أجل هذا حين جاءت حركة الترجمة التشيلية من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وبلغت قمعتها. لم يجد الباحثون شيئاً ذا بال يستحق الترجمة من القبطية إلا ما ندر، ولا توجد إشارات إلى ترجمات من القبطية إلى العربية حتى نهاية القرن الرابع الهجرى، العاشر الميلادى، اللهم إلا ما يتعلق بالديانة المسيحية، وربما كانت الترجمة الوحيدة التى وصلت إلينا هى تلك التى قام بها سويرس بن المنقع وأصحابه فى القرن الرابع الهجرى، والتى أطلقوا عليها اسم «سور الآباء للبطاركة»، وتأخذ دائرة المعارف الإسلامية (مادة قبط) برأى Casanova (المستشرق كازانوف) فى أن الترجمة العربية لأعمال القبطية لم تتم إلا فى أيام الفاطميين. وتذكر الدائرة أن الأدب القبطى لم يكن أدباً راقياً، وأنه عاش فى شكل مترجمات معظمها من اليونانية، مثل ترجمة العهد القديم، والعهد الجديد، وقصص حياة القديسين<sup>(١٧)</sup>.

### الصراع بين العربية والقبطية

يرصد الدكتور أحمد مختار عمر مراحل الصراع التى حدثت بين اللغة العربية واللغة القبطية والتى خرجت منها العربية منتصرة فى نهاية المطاف، فى ثلاث مراحل: مرحلة المناوشة - مرحلة النشغم - مرحلة النصر.

وتتد مى مرحلة المناوشة طوال القرن الأول الهجرى حتى نهايته (٧١٨م) وفيه استعملت اللغتان اليونانية والقبطية بوصفهما لغتين رسميتين، إلى أن أصدر والى مصر إزد ناك عبد الله بن عبد الملك بن مروان قراره بإحلال العربية محلها عام ٨٧٢هـ - ٧٠٦م. وكان رئيس الديوان قبطياً وحل

محل آخر عربى «وتشير المصادر العربية إلى أن اللغة الر إذ ناك كانت القبطية وحدها، فى حين أن الباحثين الأوروبيين يرون أنها كانت اليونانية فقط. ولذى يبدو لى أن كلتا اللغتين كانتا مستعملتين فى الكتابة فى ذلك الوقت. اليونانية بوصفها اللغة الرسمية فى الدواوين والمصالح الحكومية، والقبطية بوصفها لغة العامة، وكانت تكتب بها عقودهم وخطاباتهم وثائقهم<sup>(١٨)</sup>. وحسب الإحصائية التى أوردها المستشرق الألمانى (كاله) فإن الوثائق المكتوبة بين سنة ١٥٩هـ - ٧٧٥م كانت العربى بحوالى أربعين سنة - وبين سنة ١٥٩هـ - ٧٧٥م كانت كالألى ٥٪ بالقبطية، و ٩٠٪ باليونانية، و ١٠٪ بالعربية، ولم يتم، بالطبع، تعريب الدواوين فوراً، وإنما استمرت عملية التعريب حتى السنوات العشر الأولى من القرن الثانى الهجرى على ما يرى الدكتور أحمد مختار عمر.

لقد حل الأقباط محل الرومان فى الوظائف الحكومية، وكان الخلفاء فى المدينة منذ عهد عمر بن الخطاب يلحون فى استبدال العرب بالأقباط فى الوظائف الإدارية.. ولكن خبرة عمرو بن العاص السياسية جعلته يتجاهل الأمر. إلى أن جاءت خلافة عمر بن عبد العزيز الأموى وأرسل لحكام الأقاليم «ألا يولوا أمور المسلمين أحداً من أهل الذمة - فتبسط أيديهم وأسلنتهم، وتذل المسلمين بعد أن أعزهم الله».

وقد كان عدد العرب فى تلك الفترة، فى أعلى التقديرات، لا يتجاوز ١٠٪ من السكان، وكان الجنود منهم مشغولين بالهام العسكرية، لأنهم كما قال لهم عمرو بن العاص، «فى رباط إلى يوم القيامة لكثرة الأعداء حولكم، وتشوب قلوبهم إليكم، وإلى دياركم معين الزرع والمال والخير الواسع، والأعداء المقصودون هنا هم الرومان الذين انتزعت منهم مصر معين الزرع والمال والخير الوفير. وكانت العلاقة بين هؤلاء الجنود وبين المواطنين الأقباط علاقة سيئة. بينما بدأت بعض القبائل فى الاشتغال بالزراعة التى كان عمر بن الخطاب يرفض اشتغال العرب الفاتحين بها، وانتشرت القبائل العربية من غير الجنود فى معظم بلاد شرق الدلتا ووسطها وفى الفيوم وبلى سوف. وفى عهد عمر بن عبد العزيز ازداد عدد الأقباط الذين أسلموا بعد أن ألغى ضريبة الرؤوس عن الذين يعتنقون الإسلام، ورفض فرض الجزية عليهم بحجة عدم احتياج الدولة إلى المال، كما قال له بعض مستشاريه، وقال قوله الشهيرة: «إن الله إنما بعث محمداً صلى الله عليه وسلم هادياً ولم يعمله جالبياً.. ونتيجة لتلك العوامل أحرزت اللغة العربية بعض التقدم على حساب اللغة القبطية التى فقدت بعض قوتها فى الصراع من أجل الحياة. «ولن بقاء

اللتين جنباً إلى جنب، وفشل أيهما في القضاء على الأخرى، لايبنى أيهما كانتا في حالة ركود، فمن المتوقع أن يكون قد حدث بينهما نوع من التأثير المتبادل، ومن غير المشكوك فيه أن تكون كل لغة قد تركزت شيئاً من معالمها على الأخرى<sup>(١٩)</sup>.

ويرى الدكتور أحمد مختار عمر أن فترة تقدم اللغة العربية في مصر والتي انتهت عام ٢١٥ هـ - ٨٢٨م والتي حققت اختلافاً في ميزان القوى بين اللغتين لصالح العربية - نتيجة زيادة حركة التعريب في مرافق الدولة - وقد أدت هذه حركة بالأقباط إلى أن يهتموا تدريجياً بدراسة اللغتين اليونانية والقيبطية، وأن يسرعوا في تعلم اللغة العربية لفتح أمامهم فرص العمل، أو لاحتفالوا بما في أيديهم من وظائف. ولم تزد حركة التعريب إلى أي تدمير أو احتياج من الأقباط، إذ كان التعريب انتقائياً من لغة أجنبية هي اليونانية إلى لغة أجنبية أخرى هي العربية، وكما تعلم الأقباط اليونانية واستعملوها في الدواوين على الرغم من أنها ليست لغتهم، لماذا لا يتعلمون العربية ويستعملونها في الدواوين بدلاً منها وهي لغة المتصرين، ولغة سوف تفتح أمامهم باب الرزق<sup>١٢٩</sup>. وليس هذا فحسب، بل إن بعض الأقباط لم يفتح بطنهم للغة العربية، وأراد أن يذهب خطوة أبعد في التعريب إلى الحكام فاعتنق الإسلام، ولم يكتف بعضهم بالإسلام فحاول أن يلتصق إلى إحدى القبائل العربية علّ ذلك يشفع له عند الناس ويحطه ينم بالمساواة بينهم.

لقد ازداد في تلك الفترة عدد الداخلين في الإسلام من أقباط مصر والذي كان عليهم أن يتعلموا العربية من أجل معرفة الدين الجديد، وكانت أسباب دخولهم إلى الدين الجديد متعددة:

- امتلاء مصر في أواخر القرن الأول الهجري بطماء الدين الإسلامي.

- كراهية للمقيمين الأقباط ما آل إليه حال المسيحية من تطاحن وصراع مذهبي بين النسطورية والمكائين<sup>(٢٠)</sup> ويشير إلى ذلك الفرد بتلر في كتابه المهم «فتح مصر» بقوله: «وأما الحقيقة المرة فهي أن كثيرين من أهل الرأي والحصافة قد كرمها المسيحية لما كان منها من عصيان لصاحبها، إذ عصت ما أمر به المسيح من حب وزجاء في الله. ومنذ بدا ذلك لهواء العقلاء، لجأوا إلى الإسلام فاعتصموا بأمنه واستظلوا بوداعته وطمانينته وبساطته».

- الإغراء المادي المتمثل في الإعفاء من الجزية، ولكن الذين أعفوا من الجزية لم يعلوا من «الخراج» الذي هو ضريبة الأراضي الزراعية، ويطلق المستشرق دى ساسي على هذه المسألة بقوله: «لعل ذلك أحد الأسباب التي دعت إلى بقاء المسيحية في الأقاليم مدة أطول منها في المدن»، وكذلك يرى المؤرخ المصري المقرئ في كتابه «البيان والإعراب» أن الإسلام لم ينتشر في قرى مصر إلا بعد المائة الأولى من الهجرة، فلما كانت المائة الثانية كثرت انتشار المسلمين بقرى مصر ونواحيها، نتيجة لتزايد الهجرات العربية. «ولسنا نزع أنه بانتهاء هذه الفترة كان كل شخص يعرف اللغة العربية، ولكننا نزع، على الأقل، أنه بانتهاؤها كان كل شخص يعرف العربية يحس مكانته في المجتمع، ويشعر بأنه ابن من أبنائه بخلاف من أصر على تمسكه بلغته الأصلية، ولم يحاول تعلم اللغة العربية؛ فقد أفس بانفصال عن المجتمع، وشعر بغربة لا يمكن أن يحس بها الشخص في وطنه، وأقرب مثال لذلك ما ذكره الضباب يوحنا أنه بينما كان الأب موسى مطران أوسيم في طريقة للمسحور بين يدى الخليفة مروان (آخر الخلفاء الأمويين، والذي لجأ إلى مصر عام ١٣٢ هـ - ٧٥٠م) أنقاه الجند أرضاً وأخذوا ويضربونه على عنقه رضى أمثلاعه.. ولم يستطع لسطران أن يتفاهم معهم لأنه كان لا يعرف اللغة العربية، وكان محتاجاً لمن يترجم له ما يقولونه<sup>(٢١)</sup>.

أما المرحلة الأخيرة من مراحل الصراع بين اللغتين فتمتد من نهاية القرن الثالث وطوال القرن الرابع الهجريين، والتي أعقبتها في القرن الخامس مرحلة هدوء واستقرار للغة العربية بلهجات قبائلها المختلفة إلى جانب اللغة الفصحى لغة الثقافة الرسمية والإدارة الحكومية. ونلاحظ أنه في القرن الخامس الهجري أيضاً تكامل نوع من الثقافة متمثلاً في تكامل سيرة عترة العيسى، وصباغتها بلغة عربية، يمكن اعتبارها لغة وسطى بين الفصحى وعامية القاهرة - وكان تكامل هذه السيرة في مصر، على ما يرى الدكتور محمد رجب النجار، إزداناً بظهور الأسطورة القومية بمصر، والتي تشكل أرضية لاغنى عنها في نشأة الأدب الشعبي، «فمن المعروف أنه إبداع لا يعمق ويدهر إلا في أحضان الحب القومي الصاعد (وظيفة تعريض) أو الهابط (وظيفة تعريض) لهذا لاغرو أن تكامل السيرة الشعبية في مصر الإسلامية مع نمو الحب القومي وصموده في مصر، كانت سيرة عترة - في أكبر وأصغر رواياتها - إبداعاً مصرياً لا يخلو من دلالة؛ فقد كان تكامل سيرة هذا البطل العربي في مصر إبان القرن الخامس الهجري إزداناً بتكامل تعريب مصر لغوياً ودينياً وثقافياً، كما

كان إيداً يظهر الطبقات الشعبية المصرية التي تنتمي إلى الثقافة العربية المصرية الجديدة، لا إلى الثقافة القبطية القديمة. ذلك أن الأدب الشعبي عامة، وللحمية خاصة، نتاج للثقافة القومية، وبزعمها مرتبط بذوق اللغة القومية، وهو ما تحقق لمصر آنذاك، وكان ميلاد سيرة عنكرة المصرية دليلاً أدبياً وفولكلورياً على تكامل شخصية مصر الإسلامية التي شرعت، ومنذ ذلك التاريخ، تدور مكانها ومكانتها في المجتمع الإسلامي آنذاك، بوصفها قوة سياسية وعسكرية وثقافية منافسة لبغداد، عاصمة الخلافة العباسية آنذاك. وتلعب دورها الحضاري الثقافي، وهو الدور الذي توج تاريخياً بدفاعها المظفر عن العالم الإسلامي، وطرد الصليبيين نهائياً، وهزيمة المغول إلى الأبد<sup>(٢٧)</sup>.

لقد أصبحت اللغة العربية لغة للثقافة والطم لكل المصريين، في أرجح الآراء في القرن الرابع الهجري، الماشر الميلادي، وهو العصر الذي ظهرت فيه مؤلفات باللغة العربية لمؤلفين أقباط ليس لهم مؤلفات في غيرها، كسميد بن البطريق صاحب كتاب «التاريخ المجموع» على التحقيق والتصديق، وسورس بن المقفع ومؤلفه المشهور «سيرة الآباء البطاريكة»، والذي يقول في مقدمته: «فاستعنت بمن أعلم استحقاقهم من الإخوة المسيحيين وسألتهم مساعدتي على نقل ما وجدناه منها (يعني سيرة الآباء البطاريكة) بالقم القبطي أو اليوناني إلى القلم العربي، الذي هو اليوم معروف عند أهل هذا الزمان بأقلام ديار مصر لعدم اللسان القبطي واليوناني من أكثرهم».

— ثم كتب الأقباط تاريخهم ومقالاتهم بالعربية، وكان أشهر كتاب الأقباط بجهلون اللغة القبطية.

— كتب ميخائيل السوري عن جبرائيل الثاني: من بطاريكة البعاقة (الأوثونكس) (١١٣١م - ١١٤٦م) يقول إنه كان بارعاً في اللغة العربية وخطها. ولما رأى الشعب المصري يتكلم اللغة العربية ويكتب بها نظراً لطول عهد السيادة العربية أهتم بترجمة النوراة والإنجيل إلى العربية وكذلك بقية كتب الطقوس الدينية الأخرى، ليستطيع الشعب فهمها<sup>(٢٨)</sup>.

ويذكرنا ما حدث للغة والثقافة العربيين في مصر، بما حدث لهما في إسبانيا في عصورها الأندلسية، عندما ردد «أبرو للقطبي» حمراته المشهورة على ما آل إليه حال اللغة اللاتينية على يد نصارى الأندلس، الذين لعلوا بالثقافة العربية حيث يقول: «إن إخواني في الدين يجدون لذة كبرى في قراءة شعر العرب وحكاياتهم، ويقبلون على دراسة مذاهب أهل

الدين والفلاسفة المسلمين، لا يوردوا عليها وينقضوها، وإنما ليكتسبوا من ذلك أسلوباً عربياً جميلاً صحيحاً، وأن تجد الآن ولحناً من غير رجال الدين يقرأ الفصح اللاتينية التي كتبت على الأنجيل المقدسة! ومن سوى رجال الدين - يحكف على دراسة كتابات الحواريين وآثار الأنبياء والرسول! وبالضرورة! إن الموهوبين من شبان النصارى لا يحرفون اليوم إلا لغة العرب وآدابها، ويؤمنون بها ويقبلون عليها في نعم. وهم ينفقون أموالاً طائلة في جمع كتبها، ويصرحون في كل مكان بأن هذه الآداب جدية بالإعجاب، فإذا حدثتهم عن الكتب النصارانية، أهابوك في لذاره بأنها غير جدية بأن يصرفوا إليها انتباههم. يا للآثم... لقد أئسى النصارى لغتهم، فلا تكاد تجد بين الألف منهم واحداً يستطيع أن يكتب إلى صاحب له كتاباً سليماً من الخطأ، فأما عن الكتابة في لغة العرب فإنك واجد فيها عدداً عظيماً يجيدونها في أسلوب متسق، بل إنهم يظلمون من الشعر العربي ما يفوق شعر العرب أنفسهم فاقاً وجمالاً<sup>(٢٩)</sup>.

وهذا ما حدث في مصر تقريبا، فقد ترك المثقفون الأقباط، وخاصة في المدن، اللغة اليونانية بوصفها لغة ثقافة ملثما ترك النصارى الإسبان اللغة اللاتينية بوصفها لغة دين وثقافة معاً، وإذا كان النصارى الإسبان قد حافظوا على لغة الحديث اليومي (الرومانشية) التي أصبحت الإسبانية بعد ذلك، والتي كان العرب الأندلسيون يعرفونها، كما ينعح ذلك من خرجات الموشحات ومن أرنجال ابن قزمان ومدرسته، وكما يظهر في قوله ابن حزم المشهورة عن تلك القبيلة العربية التي كانت لا تعرف لغة أهل البلاد بوصفها حالة استثنائية تستحق التسجيل. فإن أقباط مصر قد حافظوا على اللغة القبطية بوصفها لغة للحديث اليومي، وخاصة في الصعيد، حتى القرن السابع عشر الميلادي، في بعض الروايات.

وفيما يتصل بالتراث الأدبي، يبدو واضحاً أن ثمة قطعة ثقافية كانت قد حدثت في العصر القبطي مع التراث المصري القديم، باعتباره تراثاً وثيقاً، فقد نظر إلى ذلك الأدب القديم النظرة نفسها التي نظر بها إلى الديانة المصرية القديمة بمبادئها وآثارها بوصفها مخلفات وثنية... كما كان الأدب المكتوب باليونانية مقطوع الصلة أيضاً بالتراث الفرعوني القديم من ناحية، وبالتراث الشعبي القبطي ذي الطابع الديني من ناحية أخرى - والمطلع على أشعار السكندريين في العصر الهيليني يجدنا تنحني إلى التراث الإغريقي أكثر من انتمائها إلى التراث المصري... لذلك نعتقد أن نشأة الشعر المصري، بعد الفتح العربي، قد بدأت في القرن الرابع الهجري وما

بعده، وسواء جاء هذا الشعر في لغة أدبية نموذجية (الفصحى) أم في عربية الحياة اليومية، وخاصة في المدن، وهي العامية المصرية الجديدة.. فقد عكس كل من اللوينين الشرعيين ملامح الشخصية المصرية الجديدة، كل بطريقته، وتعتقد أن نشأة هذا الشعر المصري العربي، بعد مرحلة «تعريب مصر» وتمصير العرب، الذين دخلوها فاتحين أو مهاجرين طوال القرون الأربعة الأولى من الهجرة، قد تم بتأثير أساسي من الأدب العربي. لقد ذاب العرب في محيط الشعب المصري الذي أصبح انتسابهم إليه لا إلى قبائلهم، كما كان متبعاً، ويشير المقرئ إلى ذلك في مقدمة رسالته «البیان والإعراب عما بأرض مصر من الأعراب» بقوله: «اعلم أن العرب الذين شهدوا فتح مصر أبائهم الأدهر، جهلت أكل أعقابهم، ويصف الدكتور جمال حمدان في كتابه «شخصية مصر» عملية التعريب والتمصير التي تمت في مصر بقوله: «من المسلم به أن الهجرة العربية بدأت بأعداد محدودة، ولكنها سرعان ما تحولت إلى هجرة واسعة النطاق مختلفة التدرج، وقد أخذت في البداية شكل شبه استقرار على أطراف الصحراء وحواف المدن، خاصة الحواف الشرقية (شرقي الدلتا) وشبه مصبرات في المدن، ولكنها لم تأت إلى أن استقرت في بطن الحواف، أي داخل الأراضي الزراعية والريف، وانتشرت في المدن، وهكذا تم الاختلاط، لافي يورث المدن وحدها، كما في حالة اليونان والرومان من قبل، وإنما في تضاعف الريف، ولهذا كتب للتصريب أن يكون تحولاً خائلاً لا ظاهرة عابرة كالهيلينية»<sup>(٢٥)</sup>.

لقد أصبح ثلثا مسلمي مصر وعربها من ذوى الأصول القبطية، كما يقول نعيم شقير في كتابه «تاريخ سيناء» بينما

الثالث الباقي من أصول عربية وتركيبية وشعوب أخرى.. كما غلبت العامية العربية، وخاصة في المدن، على القبطية، وأصبحت لغة الشعر العامي والأغاني الشعبية، في القرن السادس للهجري، الخاني عشر الميلادي، وإن بقيت اللغة القبطية حية في شكل بقايا وآثار اختلطت باللغة العربية وأصبحت جزءاً لا يجزأ منها، ولعل الموال المصري الذي أورده ابن خلدون في الفصل الأخير من مقدمته الشهيرة يجسد لنا هذا الامتزاج بين اللغتين، يقول الموال:

يا من وصائو لأطفال المحبة بَخْ

كم توجد الكلب بالهجران أوه وأخْ

أودعت قلبي حوحو والتصير بَخْ

كل الوري كُخ في عيني وشخصه دَخْ

ويعلق الدكتور على عبد الواحد وأفي محقق المقدمة على هذا الموال بقوله: «من الغريب أن كلمات: حوحو بمعنى الأثم والرجوع، وبخ.. بمعنى انتهى ونفذ، وكخ بمعنى شيء قبيح ردىه، ودخ بمعنى شيء جميل، ولا تزال مستعملة في حديثنا مع الأطفال إلى الوقت الحاضر. وترجع هذه الكلمات وكلمات أخرى كثيرة إلى اللغة القبطية القديمة»<sup>(٢٦)</sup>.

ويقدم لنا كتاب «دار الطراز في عمل الموشحات» تأليف القاضي السعيد أبي القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك، والذي سنتناول بالتفصيل «خرجات» موشحاته المصرية، في الفصل التالي، إضاءة أكثر وضوحاً للشعر العامي في القرن السادس للهجري، والثاني عشر الميلادي، الذي عاش وكتب فيه أشعاره وموشحاته.

## الهوامش

١ - السيد القمبيطور - اسمه الأصلي «رود ريجودناث» ولد في القرن الحادي عشر (١٠٤٥ م). وقد جمعه الإسبان المسيحيون بطلاً قوياً لهم في صراعهم ضد المسلمين الأندلسيين، ونسجوا حول حياته ويطولاته القصة القشائية المعروفة بلغة السيد، وقد ترجمها عن القشائية إلى العربية وقدّم لها بدراسة ضافية الدكتور الطاهر أحمد مكي، وصدرت عن دار المعارف - القاهرة ١٩٨٣ - الطبعة الثالثة.

٢ - الشعر الأندلسي - خصائصه وتطوره - تأليف إيميليو غارسيا غريس - ترجمة الدكتور حسين مؤنس - سلسلة الألف كتاب القاهرة ١٩٦٩ - الطبعة الثالثة.

٣ - الحضارة العربية في القرن الرابع الهجري، أو عصر النهضة في الإسلام - تأليف آدم ميتز - ترجمة الدكتور عبد الهادي أبو ريعة.

٤ - الشعر الأندلسي - مصدر سابق.

٥ - تاريخ الفكر الأندلسي - ترجمة الدكتور حسين مؤنس - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - الطبعة الأولى ١٩٥٥.

- ٦ - سلتزجم لهم في ملاحق الدراسة.
- ٧ - تاريخ الفكر الأندلسي - مرجع سابق.
- ٨ - المرجع السابق.
- ٩ - نشتر الأندلسي - مرجع سابق.
- ١٠ - تاريخ الفكر الأندلسي.
- ١١ - مقدمة ابن خلدون - تحقيق الدكتور على عبد الواحد وافي - الطبعة الثالثة - دار نهضة مصر للطبع والنشر.
- ١٢ - بالنسبة إلى حياة عمرو بن العاص وعلاقته بمصر لنظر:  
- عمرو بن العاص - عباس محمود العقاد - دار الهلال.  
- فتح العرب لمصر - ألفريد بلتر - ترجمة محمد قويد أبو حديد - مكتبة مديروني - القاهرة.
- مصر في فجر الإسلام - تأليف الدكتورة سيدة إسماعيل كاشف - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.
- فطوح مصر وأخبارها - لابن عبدالمك - مكتبة مديروني - القاهرة.
- ١٣ - وبالنسبة إلى الهجرات العربية في مصر وتغريب مصر، انظر:  
- جواد علي - تاريخ العرب قبل الإسلام - لتجميع العلمي للتراث.
- السمرقندي - البيان والإعراب فيمن نزل مصر من الأعراب - تقديم وتحقيق د. عبدالمجيد عابدين - القاهرة.
- القبائل العربية في مصر حتى القرن الثالث الهجري - د. عبدالله خورشيد البري - القاهرة - دار الكاتب العربي ١٩٦٧.
- المسيحية والحضارة العربية - الأب الدكتور جورج شحاته فنواثي - دار الثقافة - القاهرة - الطبعة الثانية ١٩٩٢.
- تاريخ اللغة العربية في مصر - الدكتور أحمد مختار عمر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٠.
- دائرة المعارف الإسلامية - مادة «قطء».
- جرجي زيدان - تاريخ التمدن الإسلامي - دار الهلال - القاهرة.
- تاريخ آداب اللغة العربية - دار الهلال - القاهرة.
- د. علي فهمي خشيم - آلهة مصر العربية - دار الجماهير للنشر - طرابلس، ليبيا ١٩٩٠.
- ١٤ - اصطلاح السامية والعامية إلخ، اصطلاح غير علمي، يأخذ مرجعيته من للمهد القديم في الكتاب المقدس. وهو تفسير أسطوري لنشأة الشعوب واللغات. استخدمه الباحثون الأوروبيون من رجال الدين البروتستانت في نهاية القرن الثامن عشر في أوروبا. وكرّسه العلماء اليهود أكاديمياً وإعلامياً حتى الآن، وأصبحت «السامية» تعني اليهود وخدم دون باقي شعوب منطقة الشرق الأدنى القديم. كما أصبح مصطلح «المداء للسامية» يعنى المداء للصهيونية وإسرائيل، وقد رفض المستشرقون الروس وبعض الأوروبيين والأمريكيين الأخذ بهذه المصطلحات، واستخدموا بدلاً منها مصطلح «الشعوب واللغات الآسيو - إفريقية، و «العربية - الإفريقية».
- ١٥ - لا أريد أن أتوسع هنا في دراسة علاقة العرب الفاتحين بالمواطنين المصريين، من حيث الثقافة واللغة، مكتفياً بما يفيد في التعرف على بدايات النشر العلمي في مصر، مزجلاً دراسة تلك العلاقة بما تتحققه من اهتمام.
- ١٦ - الأساس المتين في ضبط لغة المصريين - نقلاً عن تاريخ اللغة العربية في مصر - د. أحمد مختار عمر.
- ١٧ - تاريخ اللغة العربية في مصر - مصدر سابق.
- ١٨ - المصدر السابق.
- ١٩ - المصدر السابق.
- ٢٠ - الباقية هم غالبية الأقباط المصريين أيامها، والذين أصبحوا بعد ذلك الأقباط الأرثوذكس، أي السائرين على الطريق الصحيح - والمكاثريين، هم المسيحيون الرومان الذين أصبحوا للمسيحيين الكاثوليك.

- ٢١ - تاريخ اللغة العربية في مصر - مرجع سابق.
- ٢٢ - التراث القصصى فى الأدب العربى - الدكتور محمد رجب الدجار - منشورات ذات السلاسل - الكويت ١٩٩٥ .
- ٢٣ - تاريخ اللغة العربية فى مصر - مرجع سابق.
- ٢٤ - تاريخ الفكر الأندلسى - مرجع سابق.
- ٢٥ - شخصية مصر - كتاب لللال - د. جمال حمدان .
- ٢٦ - مقدمة ابن خلدون - وللتطيق فى الهامش للدكتور على عبد الواحد وفى
- فصل من كتاب: «الشعر العامى فى مصر - البحث عن البدايات» ، تحت الطبع .



# رَمَضَانُ فِي اللُّغَةِ

## شوقي على هيكَل

رمضان هو اسم للشهر التاسع من الشهور العربية. وهو في اللغة اسم ممنوع من الصرف أي التثنية، مثل: عثمان وعُفَّان، لأنه علمٌ مزيدٌ بالآلف والثنون في آخره، فهو علمٌ على شهر من الشهور، ومزيدٌ بالآلف والثنون على أصل مادته اللغوية الأولى التي تتكوّن من الأحرف الثلاثة: الراء، والميم، والضاد. والعلمُ الممنوع من الصرف أو التثنية يرفعُ بالضمّة ويَنْصَبُ ويَجُرُّ بالفتحة مالم يكن مضافاً أو معرفاً بأداة العهد، أي، التي تقوم بتعريف الاسم النكرة الذي تلحق في أوله، فيقال: جاء رمضانُ - شهد رمضانُ - صمت في رمضان

ويأتى الفعل من مادة (ر. م. ض) على أوزان: رَمَضَ (بفتح العين) يرمض ويرمض (بضم العين وكسرهما) في المضارع، رَمَضًا (بفتح العين)، ورمض (بكسر العين) يرمض (بفتح العين) رَمَضًا (بالحريك). ورمض (بالتضعيف) ترموضاً، وأرمض إرماضاً، وتَرمض ترمضاً، وأَرمض إرماضاً.

وقيل سمي هذا الشهر بذلك لأنه اسم من أسماء الله عز وجل، واستدلوا على ذلك بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم، الذي يقول فيه: ... فإن رمضان اسم من أسماء الله تعالى...

إن صح هذا فهو اسم غير مشتق في رأى صاحب القاموس

ورمضان من الناحية الصرفية اسم على وزن (فَعْلَان)، وهذا الوزن غالباً ما يأتي في اللغة دالاً على الشدة والتقلب والاضطراب والحركة الدائبة، كما في بعض المصادر مثل: خَفَّانٌ من خَفَّ - دَوَّرانٌ من دار - عَلَّانٌ من علّ.

كما أنه علمٌ من أبنية المبالغة مثل: رحمان بزيادة الألف والثنون على مادته الأصلية، فهو على بناء ما يَبْلُغُ في وصفه.

ويجمع على: (رمضانات)، كما يجمع على: (رمضانون)، وأَرْمَضَهُ (بوزن أَصْفِيَاهُ)، وأَرْمَضَهُ، وجمع أيضاً على: أَرْمَضَ، وهو شاذ. وعن يونس أنه سمع: رماضين، مثل (شمايين).

المحيط، وهو راجع إلى معنى (التغافر) أى الذى يمحو الذنوب ويحقها، ولذلك سمي شهر الصوم بـرمضان تعظيماً وتكريماً له، لأنه يحرق للذنوب باسم الله ويلذنه، ففيه تفتتح أبواب الجنة وتغلق أبواب النار وتصفد للشياطين.

ولذلك فإن بعض العلماء كرهوا أن يجمع لفظ (رمضان)، وهو كما سبق أن أوردنا يجمع على أوزان؛ جمع المذكر السالم، وجمع المؤنث السالم، وجموع التكسير.

ويرى ابن منظور صاحب لسان العرب عن مجاهد أنه قال: بلغنى أنه اسم من أسماء الله عز وجل «موضعاً بذلك علة كراهته أن يجمع (رمضان) على أى جمع من الجمرع.

وكذلك كره بعض العلماء - ومذهب الفقهاء - أن يقال: جاء رمضان، إذا أريد به الشهر المعروف، وليس معه قرينة تدل عليه، وإنما يقال: جاء شهر رمضان. واستدلوا بالحديث القائل: (لا تقولوا رمضان فإن رمضان اسم من أسماء الله تعالى ولكن قولوا شهر رمضان).

وهذا الحديث ضعفه البيهقي، لأنه لم يقل عن أحد من العلماء أن (رمضان) من أسماء الله تعالى، فلا يعمل به. والظاهر في هذا الحديث أنه جائز من غير كراهة، وقد ذهب إلى ذلك البخاري وجماعة من المحققين، لأنه لم يصح في الكراهة شيء.

وقد ثبت في الأحاديث الصحيحة ما يدل على الجواز مطلقاً، كقوله صلى الله عليه وسلم: «إذا جاء رمضان فُتحت أبواب الجنة، وغُلقت أبواب النار، وصُفدت الشياطين». وقال القاسمي عياض: وفي قوله «إذا جاء رمضان» دليل على جواز استعماله من غير لفظ (شهر) خلافاً لمن كرهه من العلماء.

وقيل إن لفظ (رمضان) مشتق من (الرَّمَض) أو (الرَّمَضِي) وهو من السحاب والمطر ما كان في آخر الصيف وأول الخريف، فيجد الأرض حارةً محترقة، ولذلك سمي الشهر باسم (رمضان) لأن فيه إحياء للنفس، وإكفاء للروح بطهارة الإيمان والتخلص من نيران الشهوات وحرارة الأهواء والنوازع.

ويقال في أغلب الآراء إن (رمضان) لفظ مشتق من (الرَّمَض) بفحكتين، وهو شدة الحر أو هو شدة وقع الشمس على الرمل وغيره، ومنه حديث عقيل: «فجعل يتدبح التيء

(أى الظل) من شدة الرَّمَض». ويقال: رَمَضَ يوماً، إذا تشدد حره. ومنه (الرمضاء) بوزن (الحمراء) وهي الحجارة الحامية من حر الشمس. وفي الحديث: «شكنا إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم حر الرَّمَضاء في جباننا فلم يشكنا، أى لم يزل شكايئنا». ويقال: رَمَضَ الراعى الغنم، أو رَمَضَهَا بهمة التعمية، أو رَمَضَهَا بالتصنيف وهو تشديد حرف الميم، أى رعاها في الرَّمَضاء. ويرى عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه أنه قال لراعى الشاة: عليك الظلفُ من الأرض لا تَرَمَضْهَا، والظلف (بالتحريك) هو المكان الغليظ من الأرض، الذى لا رَمَضاء فيه. ويقال: رَمِضَت الفصال، إذا وجدت حر الرَّمَضاء فاحترقت أخفافها، وذلك وقت صلاة الضحى. وفي الحديث: «صلاة الأوابين إذا رَمِضَت الفصال من الضمى»، وهي الصلاة التى سنها رسول الله صلى الله عليه وسلم فى وقت الضحى عند ارتفاع النهار. وفي الصباح: «أى إذا وجد التفصيل حرَّ الشمس من الرَّمَضاء»، يقول: صلاة الضحى تلك الساعة. وقال ابن الأثير: «هو أن تَحْمِيَ الرَّمَضاء وهي الرمل، فتدرك الفصال من شدة حرها وإحراقها أخفافها». ويقال: «غروا بنا فقد أرمضتمونا».

من كل ما سبق نخرج بثلاثة آراء فى توضيح معانى لفظة (رمضان)، وفى الوقوف على سر تسمية الشهر التاسع من الشهور العربية بهذا الاسم، قيل فى أولها: إن رمضان هو اسم الله سبحانه وتعالى. وقيل فى ثانيها: إنه اسم مشتق من (الرَّمَضِي) بمعنى السحاب أو المطر فى آخر الصيف وأول الخريف. وقيل فى ثالثها: إنه اسم مشتق من (الرَّمَض) وهو شدة الحر من وقع أشعة الشمس الحارة على الأرض.

وعلى هذا الاشتقاق الأخير قامت عدة تفسيرات لمعنى (رمضان) وسر تسمية هذا الشهر به، منها: أنه سمي بذلك لأنه شهر للصوم، فالصائم يشد حر جوفه فى هذا الشهر، فيقال «رَمَضَ الصائم»، كما يقال «رَمَضَ الطائر»، أى اشتد حر جوفه من شدة المطر. وهذا تفسير إسلامي يقوم على السجاء بعد أن فرض الإسلام فريضة الصوم فى رمضان، أو هو تمجيد مجازى عند العرب قبل الإسلام إن صح ورود اسم للشهر بهذا اللفظ فى الجاهلية، وإن صح أيضاً صياهم فى بعض أيام هذا الشهر قبل ظهور الدعوة الإسلامية، وأن الصوم قد كتب عليهم فيه كما كتب على الذين من قبلهم، ولذلك يكون معنى رمضان قد ارتبط مجازياً بالصيام، وعليه يصح هذا التفسير من باب المجاز لتسمية الشهر به.



وفى (ناتق) أَلْجَتْ لَدَى حَوْمَةِ الرَّغَى

وَرَلَتْ عَلَى الْأَبَارِ فَرَسَانُ خَلَسَا

وَأُرَادَ - (ناتق) شهر (رمضان) قديماً. وقد استمر هذا الاسم علماً على هذا الشهر حتى بعد تسميته بـرمضان، وإلى بعد ظهور الإسلام، وفرض الصوم فيه. فيقال: «أتق الرجل» أى صام رمضان، وقالوا عن شهر الصوم: «إنه يَنَقُّ الصُّرَامَ كما يَرْمِضُهُ».

ولفظ (ناتق) مَشَقَّقٌ مِنَ الْفِطْلِ (نَقَّ) بمعنى: زَعَزَعَ ونَفَضَ، فيقال: نَقَّ لِبَهِرِ الرَّجُلِ، أى زَعَزَعَهُ، كما يقال: «نَقَّ للجراب» إذا نَفَضَهُ وأَخْرَجَ مَا فِيهِ. ومن المجاز: «نَقَّتْ المرأة» أى نَفَضَتْ بَطْنَهَا وأَكْثَرَتْ أَوْلَادَهَا، ههنا (ناتق) و(مننق). وفى ذلك قال الشاعر:

أَبَى لَّهُمْ أَنْ يَصْرِفُوا الصَّيْمَ أَتَهُمْ

بَدْر (نَاتِقِي) كَانَتْ كَفِيرًا عِيَالَهَا

وذلك فكانوا يسمون هذا الشهر بناتق تيمناً بالصيف ونقراً إلى أربابهم أن تحطه موسماً من مواسم الخصب والرخاء.

ومما يؤكد هذا المعنى أنهم كانوا يسمونه فى اللغة القديمة أَيْضاً باسم (ناطل) بمعنى (كَيْلُ السَّوَالِ)، وهو (المِكْيَالُ) الذى يَكُونُ به السَّوَالُ مِنَ الدُّبُودِ أَوْ التَّيْنِ وَغَيْرِ ذَلِكَ، نفاً ولا بأنه موسم الخصب والرَّغْد. ولا تزال كلمة (النَّطْلُ) تُعَدُّ معنى قريباً من هذا المعنى، سواء باللفظة العربية الفصحى أو بالعامية التى تجرى على ألسنة العامة.

\*\*\*

## المراجع:

- ١ - لسان العرب لابن منظور.
- ٢ - القاموس المحيط للفيروزى بآدى.
- ٣ - أساس البلاغة للزمخشري.
- ٤ - الصحاح المنير للمعري.
- ٥ - مختار الصحاح للرازي.
- ٦ - المعجم فى اللغة والأعلام.
- ٧ - حقائق الإسلام وأبائيل خصومه للنقاد.
- ٨ - الإسلام دعوة عالمية للنقاد.

ومن المجاز أَيْضاً فى ذلك قولهم: «رَمِضْتُ الصَّوْمَ» بالتضمين، أى تَوَيْت الصَّوْمَ. وبمثل هذا التفسير المجازى قالوا: سُمِيَ بذلك لأنه يَرْمِضُ الذَّنوبَ أى يَحْرِقُهَا بِالْأَعْمَالِ الصَّالِحَةِ. وقيل لأن القلوب تَحْتَرِقُ مِنَ الْمَوْعِظَةِ فِيهِ وَالتَّفَكُّرِ فى أمر الآخرة، ومن المجاز: تَدَخَّلْنِي مِنْ هَذَا الْأَمْرِ رَمَضٌ، وقد رَمِضْتُ لَهُ وَرَمِضْتُ مِنْهُ وَارَمِضْتُ، وأَرْمِضْ حَتَّى أَمْرُحْنِي، وَأَتَيْتُ فَلَأَنَّمْ أَجِدُهُ فَرَمِضْتُهُ تَرْمِضًا أَيْ انْتِظَرْتُهُ سَاعَةً، وَمَعَاهُ نَسْبَتُهُ إِلَى الْإِرْمَاضِ؛ لِأَنَّهُ أَرْمَضَكَ بِإِبْطَالِهِ عَلَيْكَ.

ومن هذه التفسيرات أَيْضاً: أَنَّهُ سُمِيَ بِذَلِكَ؛ لِأَنَّهُ كَانَ يَأْتِي مَعَ (الرَّمَضَاءِ) فى كل سنة، لأن حرب الجاهلية كانوا يحسبون تاريخهم سنة قمرية شمسية، فيضيفون تسعة أشهر كل أربع وعشرين سنة، أو يضيفون سبعة أشهر كل تسع عشرة سنة أو يضيفون شهراً كل ثلاث سنوات حسب مواقع الشهور، ويغلب أن يكون هذا الحساب متعباً فى مكة دون البادية ومن يسكنها من الأعراب الذين لا يحسبون الحساب، ولكهم يتبعون فيه أهل مكة بجوار الكعبة؛ لأن شريعة الكعبة هى التى كانت تَسُنُّ لَهُمْ تَحْرِيمَ الْقِتَالِ فى أشهر من السنة، ولإباحته فى سائر الشهور.

وقد بحث العلامة محمود الفلكى رحمه الله هذه المسألة فى رسالته التى سماها (نتائج الأفهام فى تقويم العرب قبل الإسلام) فرجح أن أهل مكة كانوا يستعملون التاريخ القمري فى مدة الخمسين سنة التى قبل الهجرة، وإما كان أصحاب الحساب يتصورون فى التقديم والتأخير إن أرادوا الحرب فى الأشهر الحرم، أو أرادوا منعها فى غير هذه الأشهر وفقاً لأموالهم ومناقضهم. ومن هنا كان تحريم الإسلام للنسب، أى التقديم والتأخير فى الشهور.

ومن هذه التفسيرات التى قامت أَيْضاً على اشتقاق اسم (رمضان) من (الرَّمِض) أو من (الرَّمَضَاءِ) بمعنى الحر وشدة وقوع الشمس على الرمل - قول ابن دريد: إنهم لما نقلوا أسماء الشهور عن اللغة القديمة سَمَّوْهَا بِالْأُزْمَةِ التى وقعت فيها... فوافق هذا الشهر أيام رمض الحر، فسمى بذلك.

أما عن اسم شهر (رمضان) فى اللغة القديمة فقالوا هو (ناتق) بغير الألف واللام، والشاهد على ذلك قول الشاعر:



# الاحتفالات الرّضائية

## في مصر

منذ عصر الولاة حتى نهاية عصر المحاليك

د . شوقي عبد القوى عثمان حبيب

لم تظهر مناسبة من المناسبات في أي مكان وزمان باحتفاء واحتفال كما ظهر شهر رمضان، فالاحتفال به ممتد من بدايته إلى نهايته، وليس الاستداد زمناً فقط ولكنه امتداد مكاني أيضاً، حيث يحتفل به جميع المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها. ورسم ما في هذا الشهر - خاصة حينما يهل في الصيف - من هناء من جراء الصيام، إلا أن الجميع ينتظرونه بشوق ويحزنون لفراقه، ولا يحظى شهر من شهور العام بحب الجميع وتشوقهم له كباراً وصغاراً، نساءً ورجالاً مثل ما يحظى به شهر رمضان، فهو شهر التلاقي والولائم والدعوات والزيارات للكبار واللعب للصغار.

ونستطيع القول بأن شهر رمضان بأكمله شهر احتفالي؛ فهو الشهر الذي تحتفظ فيه ذاكرة الإنسان بكثير من ذكرياته، وهو الشهر الذي يحن إليه دائماً، ويتحدث عنه البشر كأنه بشر مثلهم «والله جري، وحشنا، شهره كثير، ماحشناش بيه، كريم... وهكذا، فكيف كان يحتفل بشهر رمضان في مصر منذ البداية.

في ثلثينا ذلك. ولتحريك الحديث الآن عن الصعوبات وننظر إلى ما كان.

الرؤية للهلال أهمية خاصة، فيه يتحدد بداية شهر رمضان، وقد أدى ذلك إلى احتفاء الناس بالرؤية احتفاءً كبيراً. وبحلول الرؤية يبدأ الإعلان عن بداية الشهر الكريم. فكيف كانت تتم الرؤية في بدايات الإسلام في مصر؟

كان علينا أن نبحث بحاية في كتب التراث، وهو أمر شابه صعوبة كبيرة، خاصة في بداية انتشار الإسلام في مصر وصولاً إلى الدولة الفاطمية وما بعدها، حيث بدأ الكتاب يتحدثون عن مظاهر الاحتفال برمضان، ولكن ليس احتفال الشعب به بل احتفال الخلفاء والسلاطين. وقد حاول الباحث أن يعثر على الشعب أو الاحتفالات الشعبية

لم نعدنا المصادر التاريخية إلى الآن بمادة واقعية عن كيفية اصطلاح هلال رمضان، وبالإشارة لاني لدينا نمرقها من التحدى حيث يذكر أن القاضي عبد الرحمن عبد الله بن لهيعة الذي ولي القضاء سنة ١٥٥ هـ / ٧٧١م كان أول قاض حضر لنظر الهلال في شهر رمضان<sup>(١)</sup>، وكان القضاء بعده يخرجون مع الناس إلى جامع بسفح المقطم لرؤية الهلال في شهر رجب وشعبان أحياناً لشهر رمضان، وكانت توجد هناك دكة مبنية على مكان مرتفع عرفت بدكة القضاء وقد أعدت لكي ينظروا الهلال عندها، واستمرت تستعمل إلى أن بنى مكانها مسجد في العصر الفاطمي<sup>(٢)</sup> ويرجع الاعتماد على القضاء في رؤية الهلال إلى مايلتصق به القاضي من ثقة فضلاً عن مكانته في ذلك العصر.

وقد احتفل المصريون بشهر رمضان قبل مجيء الفاطميين خاصة في المصريين الطولوني والإخشيدى وإن كانت ملحوظاتنا عن هذه الفترة نادرة. فيذكر ابن زولاقي أن محمداً بن طغج الإخشيدى كان يرسل للفتحات في أول رمضان لمعاينة المساجد وتزيينها مثل ماكان يفعله أحمد ابن طولون من قبل<sup>(٣)</sup>.

وفي عهد الفاطميين كثرت مظاهر الاحتفال بشهر رمضان، كما لم تعد الرؤية<sup>(٤)</sup> هي الوسيلة المتخذة لتحديد بدايات الشهر، وذلك خلافاً لما سار عليه أهل السنة فاعتدوا على تحديد بدايات شهر رمضان على المناسبات الفلكية. وقبل حلول رمضان بثلاثة أيام يبدأ القضاء بالطواف على المساجد والشاهد بالقاهرة ومصر،<sup>(٥)</sup> وذلك لحصر مايتعاجله لمارتها وفرشها وإثارتها وكان يصحب القضاء في تلك الجولة جموع من الناس والطفوليين على حد قول المقرئى؛ وذلك حتى يحضروا المناسبات التي تقام في هذه المناسبة، كما كان يؤمر بنقل جميع قاعات المدارس ويحضر بيع الخمر<sup>(٦)</sup>.

وفي عصر الخلافة الفاطمية كان الخليفة يهتف بركوب<sup>(٧)</sup> أول شهر رمضان، وهذا الموكب يعد بديلاً عن الرؤية عند أهل السنة. ويكتب إلى الولاة والوفاء في مختلف البلدان خطابات تخبرهم بركوب الخليفة مما يعنى بداية رمضان<sup>(٨)</sup>.

وموكب الخليفة في أول رمضان موكب فخم يشارك فيه الوزير والأمراء والمسالك والطوائف من الفارس والراجل وطائفة من المبيد السردان وعددهم ثلاثمائة. ويحمل أفراد الموكب غالي السلاح كالصمامس<sup>(٩)</sup> الصنقولة والديابيس المشبهة بالكمخت<sup>(١٠)</sup> الأحمر والأسود واللقوت<sup>(١١)</sup> وغير ذلك من أنواع السلاح المذهبة والمفضضة والرايات.

ويصن طريق الموكب للناس، وخط سوره لايتحدى دورتين إحداهما كبرى والأخرى صغرى أما الكبرى فمن التصر إلى باب القصر، والأخرى من باب القصر حتى يدخل باب الفرح، وكان الناس يجتمعون لمشاهدة هذا الموكب<sup>(١٢)</sup>.

وفي غرة رمضان كان يرسل لجميع الأمراء وغيرهم من أرباب القرب والخدم لهم ولأولادهم ونسائهم لكل واحد منهم طبق به حلواء ويوسله سرية من ذهب<sup>(١٣)</sup>.

ليس هذا فقط، بل كانت دار الفطرة تشهد نشاطاً وعملاً دائماً في صناعة الملوى الرمضانية. والأصناف المستعملة في تلك الدار هي السكر والمس والزعفران والطيب والتقيق وذلك لصناعة لشككناج والمستندود والفايد الذي يقال له كعب الغزال وغيرها، وكانت تصنع من هذه الأصناف كميات هائلة كالجبال. وكان لكل صنف منها صناعة المتخصصون فيه، وإلهم مقدم (رئيس)، ويبلغ عدد الصناع بهذه الدار مئات.

وفي منتصف شهر رمضان يحضر الخليفة ويصحبته الوزير إلى دار الفطرة ويشاهد ماتم صنعه ويأمر بتفريغها، وتكرار الكمية المصنعة للفردي بين ربع قطار وعشرة أرطال ورطل واحد وذلك حسب مكانته، وعلى حد قول المقرئى «لا يزالون يوزعون هذا إلى أن يقتضى شهر رمضان ولا يفتت أحد شيء من ذلك، ويقطع الناس في جميع الأقاليم»<sup>(١٤)</sup>. أي كميات تلك التي تم جمع الناس أم هي مبالغنة من المقرئى لكي يثقل على علم الكميات المصنعة. ولكن على كل حال يشير ذلك إلى مكانة شهر رمضان لدى الحاكم والمحكوم.

ويستقبل الناس شهر رمضان بفرح وحبور؛ حيث تزدهم المساجد وتبع الأسواق بالحركة وخاصة سوق الشامعين حيث كانت تشتري منه كميات كبيرة، وهذا أمر طبيعي حيث يحلو السهر في هذا الشهر. وكانت بهذا السوق أصناف متنوعة من الشموع، ففيه الشموع للتركيبية التي تزين الواحدة منها حوالى عشرة أرطال، وربع آخر يحمل على عجل لثقل وزنه حيث تزين الواحدة أكثر من قطار<sup>(١٥)</sup> (مائة رطل).

وكان الخليفة يخرج لصلوة الجمع الثلاث الأخيرة من رمضان. حيث كان يستدبر في الجمعة الأولى. في موكب أيضاً ولكن ليس في فخامة وضخامة موكب الرؤية، ويصلى للجمعة الثانية في قجامع الأتور<sup>(١٦)</sup> والجمعة الثالثة يركب إلى الجامع الأزهر من القشاشين<sup>(١٧)</sup> فإذا كانت الجمعة الرابعة أعلم بركوبه إلى مصر وللخليفة في جامعها، فيوزن له أهل القاهرة الشوارع من باب القصر إلى جامع ابن طولون، ويزين

له أهل مصر من جامع ابن طولون إلى الجامع بمصر<sup>(١٨)</sup>. وكانت الناس تستعد بالزيارات قبل يوم الجمعة بثلاثة أيام، ويقوم والى مصر بمصائبهم<sup>(١٩)</sup>، وكان الخليفة يحلى دياراً لكل واحد من أرباب المساجد التي يمر عليها<sup>(٢٠)</sup>.

وقد شهدت مصر مع وصول الفاطميين عصرًا من الرقابة في اللباس والطعام؛ حيث عرفت المائدة المصرية كثيرًا من أنواع الطعام خاصة الحلويات، ويبدو أن دار الفطرة التي أنشأها العزيز بالله بن المعز لدين الله الفاطمي مؤسس الدولة الفاطمية - كانت هي المصدر الرئيس لهذه الأنواع فكان يعمل فيها الخشكانج<sup>(٢١)</sup> والحلواء والبستود<sup>(٢٢)</sup> والفانيد<sup>(٢٣)</sup> والكحك، ويوجد أيضًا التمر والبلندق. ويبدأ العمل في هذه الأصناف منذ أول رجب إلى منتصف رمضان، وذلك في عصر المعز.

وقد عرف عن الفاطميين بذخهم وكرمهم، وذلك لجذب الناس لدعوتهم. فكان الخلفاء الفاطميون يقيمون مولد للإفطار والسحور، داخل القصر وفي الجوامع الكبرى، ليفطر عليها الناس على اختلاف طبقاتهم. ولم يحدنا المؤرخون عن مولد الجوامع أو غيرها ولكن ابن الطوير حدثنا عن سماء شهر رمضان، وهو المائدة الرئيسية والتي كانت تقام بقاعة الذهب بالقصر ويحضرها رجال الدولة.

يذكر ابن الطوير أن هذا السماع بعد من اليوم الرابع في شهر رمضان إلى السادس والعشرين منه. ولا يعرف الحكمة في البدء باليوم الرابع والانتهاه بالسادس والعشرين منه.

بالإضافة إلى ذلك، كانت هناك تقاليد تنبع خاصة بمن يحضر ومضى يحضر ويبدو أن أهم الحاضرين كان الوزير وقاضى القضاة والأمراء، وتلقى هذه الأهمية من كلام ابن الطوير نفسه فقاضى القضاة يدعى أيام الجمع فقط توقروا له واحترامًا. أما الأمراء فكانوا يحضرون بالتناوب حتى لا يحرموا من الإفطار مع أبنائهم. ولم يكن يتركهم حضورهم هكذا حسبما يتراءى لهم ولكنه كان يرسل لهم مسطور (خطاب) ليحرف كل منهم موعد حضوره.

وإذا حضر الوزير كان يصعد المائدة فإن تغيب يحمل ابنه محله أو أخوه، وإن لم يحضر أحد من قبله كان يصعد المائدة صاحب الباب<sup>(٢٤)</sup> وعندما يحضر الوزير يرسل له أكل من طعام الخليفة نفسه تشريفًا له وتطبيبًا لنفسه، وربما يأخذ لسحوره أيضًا من سحور الخليفة نفسه، يدل ذلك على أن الخليفة لم يكن يحضر بنفسه سماء الإفطار، كما أن طعامه كان مختلفًا عما هو في السماع.

ولا يعنى ذلك بالطبع أن السماع لا يحتوى على طعام فاخر بل به كثير من أصناف المأكولات الفاتقة والأغذية الرائعة. والفراشون قبل الخدمة الحاضرين يملون بالماء المبخر (المسل) في كيزان الخبز.

ومن الطبيعي أن يكون الطعام المقدم على هذا السماع أكثر بكثير من حاجة المدعوين فكان المتبقى منه وهو كثير جدًا يوزع على أهل القاهرة، وكان مبلغ ماينفق على هذا السماع ثلاثة آلاف دينار<sup>(٢٥)</sup>. ثم صارت تعمل طوال شهر رمضان بعد ذلك وتنفق هذه المولى بين جميع الناس الخاص والعام وذلك على قدر منازلهم<sup>(٢٦)</sup>.

وبعد انتهاء سماء الإفطار يبدأ احتفال ديني كبير يحضره للخليفة ويتهارى القراء في تلاوة القرآن بأصوات فيها تطريب ويتبعهم المؤذنون بالكبيرة وذكر فضائل شهر رمضان ويسهبون في مدح للخليفة وكرمه، ثم يأتي دور الصوفية فتقوم جماعاتهم بالرقص والمدبح وذكر مذايق الرسول وأهل البيت<sup>(٢٧)</sup>.

ويستمر الاحتفال الدينى إلى ما بعد منتصف الليل، وتوزع أثناءه على الحاضرين أطباق كبرى بها أصناف من الحلوى والقطائف وأغواب الماء المعطر، فسيأكلون ويحسمون ما يستطيعون حمله منها ويأخذ الفراشون مابقى منهم<sup>(٢٨)</sup>.

ويقلل الخليفة إلى مكان آخر حيث توجد مائدة السحور ويحضر أيضًا جساء الخليفة ويباح لهم الأكل من طعام الخليفة ويفرق عليهم منه، وكل من أخذ شيئًا من طعام الخليفة قام وقبل الأرض وحمل بعضه على سبيل البركة لأهله وأولاده<sup>(٢٩)</sup>.

هذا يقربنا إلى تساؤل جانبى: هل طعام الخليفة يتصل عما يقدم من مطابخ لجسائه من وجوه القوم في الشرع والندرة والقيمة والعلم وغير ذلك من أوجه تميز طعام عن طعام أم أن هناك اعتقادًا بين القوم بأن هذا الطعام مبروك؟ وما مدى الاعتقاد في بركة هذا الطعام؟.

ويذكر المسيحي أنه في الجمعة الأخيرة من شهر رمضان حمل السماع عليه مائة وإثنان وخمسون مثقالًا وسبعة قصير كبرى مصنوعة من السكر بالإضافة إلى مازين به السماع وكل هذا من عمل الشيخ نجيب الدولة أبو القاسم وسير به في شوارع المدينة يصاحبه الخيال<sup>(٣٠)</sup> وصاروا الطويل الولفدون من السودان، وكان الناس يخرجون لمشاهدة هذا المركب أو المنظر<sup>(٣١)</sup>.

وبين أديهم للشمع والمشاعل والفوانيس. ويؤكد أهل المواريث بحوائجهم للشمع، ويصل الناس مع القاضى إلى داره ثم ينصرفون، هكذا فطمح في كل سنة (٣٥).

ومما رواه ابن بطوطة يتضح أنه كان يوجد في القرى قسطنية من ضمن مهامهم الموكلة إليهم اصطلاح هلال رمضان، ويشاركون في ذلك مناسخ القرية، ولاشك أن ما رواه ابن بطوطة عما كان يحدث في أيار هو صورة طبق الأصل لما كان يحدث على امتداد مصر (٣٦).

أما في العاصمة فينقل لنا ابن إياس صورة لما حدث في رمضان سنة ٩٢٠ هـ. «وأما في ليلة رؤية الهلال حضر القضاء الأربعة بالدرسة العنصرية وحضر الزينى بركات بن موسى المحتسب، فلما ثبت رؤية الهلال والنقض للجلس ركب الزينى بركات من هناك فلتقاء الفوانيس والمجانيق والمشاعل والشموع الموقدة، فلم يحضر ذلك لكرته، ووقدوا له الشموع على الدكاكين وعقلوا له التانوير والأحمال الموقدة بالتقاديل من الأساطين إلى سوق مرجوش إلى القشابة إلى سوقية اللبن إلى عدد بيته (٣٧)».

وحيثما لا يتمكن الحاضرون من رؤية الهلال لكثرة السحب والفهم فكانوا يكثفون بشهادة اثنين من الرجال المدعول بكرنان قد رأيا الهلال وعند ذلك يعلن عن بدء شهر الصيام (٣٨).

وكان القضاء الأربعة (٣٩) والمحتسب يتوجهون إلى السلطان بعد اصطلاح الهلال بالقاهرة لتهنئته بالشهر الكريم. ثم يحضر الوزير والمحتسب اللحم والدقيق والفيز والبقز والغنم على السلطان كما جرت العادة حيث يحمله العمالون على رؤوسهم وأمامهم الطبول والزمر ويمر هذا الموكب في القاهرة المضاءة بالفوانيس والشموع المعلقة في الشوارع والدكاكين، كما كان الناس يظنون البخور بطول الطريق (٤٠).

ويبدو أن الناس في ذلك الوقت أو قبل ذلك ابتدعت بدعة جديدة يملنون بها عن بدء موعدي الإفطار والإسكاه، حيث يماثلون الفوانيس مضاءة عدد بدء الإفطار وعندما يحين الإسكاه يطفئونها وقد اعترض البعض على هذا خوفاً من النسيان (٤١). نسيان الإضاءة أو الإطفاء - والأفضل والقبول شرعاً أن يكون الإعلان بالأذان فقط، ولكن استمر استخدام الفوانيس بالإضافة إلى الأذان طويلاً.

وكان شهر رمضان من المناسبات العظيمة لسلطان المماليك لإظهار تقوام وورعهم فكان منهم من يوزع الطعام

وفي آخر أيام رمضان يدعو الخليفة لإخوته وأبناء عمومته وجميع جلسائه للإفطار معه، كما يأمر بمضاعفة كمية الطعام لسحور المقرئين والمؤذنين لأنها ليلة ختم شهر رمضان، وإذا انتهوا من ختم القرآن نثر عليهم الدنانير والدرام وقدم لهم الطائف (٤٢) مع البسندوز ووزع عليهم بعض القلع (٤٣).

ولم نعدنا المصادر بأخبار عن احتفالات شهر رمضان في العصر الأيوبي، ويبدو أن الاحتفال به وبغيره من المناسبات انصهرت أو اختفت وذلك بين أصحاب السلطان، محور الكتابة في ذلك العصر وغيره، وربما كان ذلك راجعاً إلى أن الأيوبيين كانوا في حروب مستمرة مع المماليك مما أدى إلى عدم تفرغ السلاطين لإحياء ليالي شهر رمضان فضلاً عن تأثر لفساديات مصر بذلك الموعود.

ويوصل المماليك إلى دست السلطة عاد الاهتمام بالأعياد والمناسبات الدينية وذلك راجع فيما يبدو إلى محاولة إضفاء الشرعية على حكمهم أو استئالة الناس تجاههم، كما عادوا إلى تحديد بداية شهر رمضان بالرؤية.

وعلى كثرة ماكتب عن احتفالات الرؤية في المحصور المختلفة إلا أن كلها كتب عن كيفية اصطلاح الهلال في العاصمة، ولم تعرف كيف كان الناس في القرى والمدن البعيدة يستعملون الهلال أو يعرفون موعد شهر رمضان في عصر وماكان لا يوجد به اتصالات سلكية ولاسلكية وغيرها من وسائل العلم الحديث. وأسعدنا المعط بآين بطوطة ذلك الرحالة الذي ندب له بالكثير من معارفنا خاصة عن العامة - ذي العين اللابطة والمفتوحة، دوماً فوصف موكب للرؤية في أيار (٤٤) حيث حضر هذا اليوم للفدحه يروى مارة:

«ولقيت بأيار قاضيها عز الدين.... حضرت عنده مرة يوم الزكية (وهو يسمون ذلك يوم ارتقاب هلال رمضان). وعاداتهم فيه: أن يجتمع فقهاء المدينة ووجهها بعد العصر من اليوم التاسع والعشرين من شعبان بدار القاضى، ويقت على الباب نقيب المتعممين، وهو ذو شارة ذهبية حملة، فإذا أتى أحد الفقهاء أو الوجه تلقاه ذلك النقيب ومشي بين يديه قائلا: باسم الله، سوبنا فلان الدين، فيسمع القاضى ومن معه فيقومون له ويجلسه النقيب في موضع يلق به. فإذا تكاملوا هناك ركب للقاضى وركب من معه أجمعون، وتبعهم جمع من المدينة من الرجال والنساء والصبيان، ويلتهون إلى موضع خارج المدينة، وهو مرتقب الهلال عندهم، وقد فرش ذلك الموضع بالبطم والفرش، فينزل فيه القاضى ومن معه، فيرتقبون الهلال، ثم يمدون إلى المدينة بعد صلاة المغرب،

على الفقراء، واعتاد البعض منهم عتق عبد أو أكثر كما كان يفعل السابقون منهم <sup>(٤٧)</sup>، كما عمد بعضهم إلى التصدق بخمس وعشرين بقره يومياً وألف الأرزغة ولحم الضأن حيث يوزع للصدقات على الجوامع والأزوايا بالإضافة إلى منح كل زاوية ألف درهم فضة <sup>(٤٨)</sup> كما كان من عادة سلاطين المماليك الإفراج عن بعض المسجونين، والإنعام على المتدينين بشيء يخفف عنهم ديونهم ويصالح عنهم الغرماء، وكانوا يقدمون على فعل أشياء كثيرة شبيهة بذلك <sup>(٤٩)</sup>.

وحاكى أمراء المماليك سلاطينهم في الإكثار من الصدقات والإحسان خاصة في شهر رمضان، من ذلك أنه عرف عن الأمير طمطر حرصه على الإكثار من ذبح البقر والنعيم في ليالي رمضان، وكذلك فعل السلطان برفوق قبل أن يصبح سلطاناً <sup>(٥٠)</sup>.

وكانت أسواق القاهرة والأقاليم تزدهر بالمأكولات والمشروبات والإضاءة احتفالاً في ليالي شهر رمضان، وقد لاحظ بعض الرحالة الأجانب أن المطاعم والمطابخ في العاصمة تظل مفتوحة طوال الليل كي تستقبل زبائنهم. والواقع أن معظم المصريين في القاهرة كانوا لا يلهون الطعام في بيوتهم، وكانت غالبيتهم من رواد المطاعم، كما كان بعضهم يرسل ما يحتاج طهيها من طعام إلى حوانيت الشراعية لتجهيزه، ومن ثم فقد كان من الطبيعي أن يعبروا على هذه المطاعم والمطابخ في وجبتي الفطور والسور <sup>(٥١)</sup>.

وقد ارتبطت أسواق المصريين بمادات المصريين ومواسمهم، فعلى سبيل المثال كان هناك «سوق الحلاويين»، ويبدو أنه كان مخصصاً لببيع الحلوى المصنوعة من السكر، فكانت هذه الحلوى تصنع على هيئة الحيوانات من قطط وسباع وغيرها. وقد عرفت هذه التماثيل السكرية باسم العلاقات (مفردها علاقة) لأنها كانت تعلق بخيوط على أبواب الحوانيت، ويتراوح وزن كل منها بين ربع رطل وعشرة أرطال. وكان هذا السوق يزدهر في موسم أول رجب ونصف شعبان وعيد الفطر الذي كان الاستعداد له يبدأ من منتصف شهر رمضان. وكان الناس يحرمون على شراء هذه التماثيل السكرية التي تملأ بها أسواق القاهرة والأقاليم في هذه المواسم لأطفالهم، كذلك كان الناس يهانون الأقارب والأسيار بهذه الحلوى لاسيما إذا كانت المصاهرة جديدة، أو إذا لم يكن المريس قد دخل بمروسته. وفي اليهود كان لابد من شراء الحلوى لأهل المنزل <sup>(٥٢)</sup>.

كذلك كان «سوق الشماعين» الذي تخصصت حوانيته في بيع الشموع بأنواعها المختلفة من الشموع الموكبية والطوافات والفسوانيس، يزدهر أيضاً في شهر رمضان وفي غطاس النصارى. والواقع أن هذه السوق التي يرجع تاريخ إنشائها إلى عصر الدولة الفاطمية - مهدنا بصورة رائقة من صور الحياة الاجتماعية في مصر أيام المماليك، ففي موسم شهر رمضان وغطاس النصارى، كان يهاج به كميات كبيرة من الشموع كانت تصل في وزنها إلى أكثر من قطار. وكان الناس يقبلون على حوانيت هذه السوق التي تظل مفتوحة حتى منتصف الليل، وقد حولت الشموع ليله إلى نهار، لشراء الشموع أو تأجيرها، ذلك أن للشموع الضخمة كانت تجوز وكانت تعمل على عجلات ويجرها الصبيان في موكب لصلاة التراويح «يمجز البليغ من حكاية وصفه <sup>(٥٣)</sup>».

ويبدو أنه في أواخر شهر رمضان كان الناس يهدمون في إعداد وتهييز الكعك لمعيد الفطر، كما كان هناك من يبيع الكعك جاهزاً، وكان كثير من هؤلاء البائعين من اليهود حيث يستكر ابن الحاج شراء المسلمين الكعك منهم <sup>(٥٤)</sup>.

وقد أدى سهر الناس وكثرة الزيارات والتلاقي بين الناس خلال هذا الشهر إلى زيادة الإضاءة في الشوارع والحوانيت وذلك حتى يرى المسائر الطريق فلا يشتعل ويمكن من الاستدلال على المكان الذي يقصده <sup>(٥٥)</sup>، ولذا تغلف فرد عن زيارة قريبه أو صاحبه أدى ذلك إلى سوء تفاهم بين الطرفين <sup>(٥٦)</sup>. ويدل هذا على أهمية التواصل والتوادد والحرص على صلة الرحم في ذلك الشهر.

وعمد كثير من الناس إلى إحياء رمضان في المساجد بقراءة صحيح البخاري أو صحيح مسلم أو بالذكر أو بالصلاة لاسيما صلاة التراويح. وجرت العادة أنه عند ختم القرآن بأحد المساجد في شهر رمضان كان يحفل بذلك احتفالاً كبيراً فتراعى القصد ويجتمع المؤمنون فيكبوا جماعة في موضع الختم ثم يؤتى بقرى أو بظة ليركبها المقرئ الذي تولى القنعة ويؤفوه إلى بيته في موكب هائل وأمامه القراء يقرمون والمؤمنون يكبون والفقراء يتكرون، وربما أضاف بعضهم إلى ذلك شرب الطيل والذوق والأبواق، كما كان بعضهم يحضر الكوزان ولأواني الماء إلى المسجد لحين الختم فإذا ختم القارئ شربوا من ذلك الماء ويرجعون به إلى بيوتهم فيستقون لأهلهم وغيرهم على سبيل التبرك <sup>(٥٧)</sup>، ويوضح لنا هذا شدة الاعتقاد في البركة التي تمل نتيجة ختم القرآن، وقد أدت قوة هذا الاعتقاد إلى ابتكار وسيلة لكي يحصل أهل البيت من النساء

على هذه البركة ألا وهي الماء بما له من طهارة ومنه كل شيء حي.

ومن أهم المظاهر الرسمية لإحياء شهر رمضان كانت قراءة صحيح البخارى بالقلعة، وقد جرت العادة أيام السلطان «شعبان» أن يبدأ بقراءة البخارى في أول يوم من شهر رمضان بين يدى السلطان ويحضره أيضاً طائفة من القضاة والفقهاء. ولم يزل الأمر على ذلك حتى تملطن المؤذن شيئاً فيقول قراءة البخارى بالقلعة تبدأ من أول شعبان وتستمر حتى الصباح والعصرين من رمضان (٥٣).

ولم نجد، فيما كتب في ذلك المين، ذكرًا عن كيفية قضاء الناس للوقت فيما بين رجعتي التطوير والسمر بخلاف ما ذكر من قراءة القرآن وصحيح البخارى والترزور، إلا أننا نفع على فقرات قليلة كتبها بعض الرحالة الأجانب منهم برنارد دى بريد تواج الذى ذكر ليالى رمضان في القاهرة حيث وسائل السروق عند الناس ومنها الغناء ودق الطبول طول الليل حتى تمدر عليه النوم (٥٤) وما قصه قابرى Febrى عندما استضافه أحد المصريين. عما رأه وسمعه في بيت مضيقه: عندما يحل الليل يبدأ أهل البيت في التجمع والاحتفال وذلك بترتيب المدفوف واستعمال الآلات الموسيقية والغناء (٥٥). ومن المتوقع أن يحدث مثل هذا، إذ كيف يحضى الناس - خاصة الطبقات الميسرة وغير مرتحلة بموعده للاستيقاظ صباحاً، وأيضاً النساء اللائي لانهن إلى المساجد - أول رمضان الطويل سوى في الغناء والسمر، ويبدو أن هذا لم يكن قاصراً على أهل بيت واحد بل ربما يجتمع أهل عدة بيوت معاً، خاصة أن الزيارات كانت تكثر في هذا الشهر فضلاً على أن البيوت في ذلك الوقت لم تكن تسكنها أسرة واحدة في الغالب بل عائلة مثل أب وأبنائه المتزوجين، أو أب وإخوته بالإضافة إلى هذا كانت توجد للحرارى ومدن من كانت تهجد الغناء والعزف إذ إن هناك تجمع كبير يدعو إلى السمر قتلاً للوقت وانتظاراً لموعده الإمساك، ومن اللفظ أعميم ذلك فهذا يحدث في بعض البيوت وليس شاملاً لجميع بيوت المدينة.

ومن الطرائف التي كان يقولها الناس في ذلك الوقت أو التي ابتدئها ابن سردين تلك الطريقة «قال ابن السورين: من أكل في ليلة من شهر رمضان رطلين من الككافة ورطلين من القطايف وتصدر بخمسة أرطال من الموز المقشر وقطر اللبات المكر، ثم أكل يوم العيد خمسة وأربعين حبة من الخشخاش الملبس وتصدق بقشرها على الفقراء من جوارته، وأقام على ذلك مدة حياته فزن الدود لأكل قلبه مادام حياً فزن مات بين

المسلمين غسل وصلى عليه (٥٦)، وتدل هذه الطرفة على شيوخ الككافة والقطايف ومعرفة الناس بهم.

وبالإضافة إلى آذان المؤذنين والفوليس التي تطلقاً للكتيبة إلى أن موعده الإمساك قد حل إلا أنه كان هناك دور كبير للسمر، وقد ذكرنا أن العلاج طرق التسمير المختلفة في بعض البلاد. فيذكر أنه في مصر كان يطوف أصحاب الأرباع (والأحياء ولكنها أسخر في المساحة) على البيوت وهم يحملون طيلة يضربون عليها، أما أهل الإسكندرية واليمن وبعض أهل المغرب فيسبحون بدق أبواب البيوت والصدادة على أصحاب البيوت قائلين قروما كروا، أما أهل الشام فإنهم يسبحون بدق الطار ويضرب الشهابية والغناء. وأما بعض أهل المغرب فإنهم يضربون بالفنبر سبع مرات من فوق المنارات ثم يضربون بالأبواق سبعاً أو خمساً فإذا امتنعوا حرم الأكل إذ ذلك (٥٧).

ولم يكن دور السمرائى - في الماضي - يقل عن دور المطربين شأنهم يكن يقدم على هذا العمل إلا من كان له صوت جميل وأداء رتيب. وكان السمر، وما زال، صاحب فن خالص لا يقوى له ولا يخل فيه إلا من له صوت حسن. وكثيراً ما كان يصحب السمر عازف أو زامر أو طبل، وكانت وظيفة السمر الأداء الغنائي فقط يطونه في ذلك فئة المازفين والزمالين والطوائين، وقليلاً ما كان السمر يقوم بالمهملين معاً الغناء والعزف (٥٨).

وكان للإنشاد الديني القدر المثل في هذا الشهر حيث كان يؤدي في مسيرة جماعات الطرق الصوفية وجماعات من أرباب الحرف المختلفة وذلك أثناء مركب الرؤية، وينشدون مقاطع قصيرة تبدأ بـ «لا إله إلا الله محمد رسول الله» على نقات الطبول والصماجات. وإنشاد السمر الذي كان يتخلل أدامه - الذي يحتمى على عبارات قصيرة يوقف بها الناس - أغنان طويقة في المديح النبوية، وأخيراً إنشاد التسابيح والابتهالات في المنارات رقت السمر في شهر رمضان، كما كان ينشد ما يعرف بالذكور، وهو نوع من الأشعار العامية ينشد المؤذنين في المنارات لتذكير الناس بوقت سحورهم، ومنها التذكير الأول والتذكير الثاني والثالث، ويأتى كل تذكير في المعاني المناسبة لكل توقيت (٥٩).

ومن الرصد للتاريخي السابق يتضح لنا افتقاده إلى كثير من مظاهر الاحتفالات خاصة احتفالات أفراد الشعب، والمآب الأطفال وأغانيهم في ليالى رمضان الجميلة وحلقات السماء، والأناشيد الدينية، والسمر وأناشيده وغير هذا - ولم يكن ذلك



النقص راجعاً إلى تهاون الراصد بل ولجوء إلى محدودية مجال الرؤية أمام الكاتب، وطبيعي لا نستطيع أن نلوم الكاتب أو الموزع على منهجه في الكتابة من حيث الاهتمام بأمر نوى الأمر والتغافل عما عدا ذلك، لأن هذا راجع إلى طبيعة الكتابة في ذلك العصر، وإن كانت هناك إلى حد ما تجاوزات قليلة.

أيضاً نجد أن هناك عوامل عديدة منها ما هو ديني ومنها ما هو اجتماعي إلى غير ذلك من عوامل - أدت إلى أن يصبح شهر رمضان شهراً احتفالياً، مخموراً بذلك عن أشهر العام الأخرى.

فبينما عمد الطولونيون والإخشيديون والمماليك إلى استطلاع الهلال حسبما ذهب إليه أهل السنة، نجد أن الفاطميين لم يلجأوا إلى ذلك حسب مذهبهم للدينى. إذن اتخذت رؤية الهلال في شهر رمضان مجالاً لترسيخ عقائد الحكم الدينية لدى المحكومين.

أيضاً ابتدع الفاطميون أو إرغائهم كثيراً من أصناف الحلوى والمأكولات خاصة في المائدة الرمضانية كان وسيلة لكتسب الناس لمذهبهم.

ويشارك المماليك الفاطميين في الإكثار من موائد الإفطار لعامة الناس والصدقات التي توزع عليهم وعلى أئمة المساجد، وهذه تشبه إلى حد كبير موائد الرحمن التي انتشرت الآن إلى حد كبير، فهل نستطيع القول بأن الأسباب التي أدت إلى انتشار هذه الموائد في الفاضى والحاضر - وخاصة في المدن - أسباب واحدة، مع العلم بأن إفطار الفقراء والمساكين والأغراب عادة منتشرة في الزيف المصري منذ الأزول ولكن لأسباب ترجع إلى التراحيم الإنسانية ورهافة الشعور الدينى.

يرى الباحث أن انتشار هذه الموائد في المصريين الفاطمى والملوكى يرجع إلى أن السلطين كانا مقتصبين للحكم فى مصر: الأولى تريد أن تفرض مذهباً مخالفاً لمذهب المصريين، والثانية تشعر بأنها بالإضافة لاغتصابها الحكم ورغم شذوهم بمذهب المصريين (السنة) إلا أنهم رقيق، والرقيق لا يحكم لذلك نصبراً خليفة من العباسيين لكى يعطى لحكمهم شرعية عكس الفاطميين الذين انتهت أصولهم عند الصين، هذا الاغتصاب لما ليس لهم حق فيه أدى إلى مظاهر البذخ والإنفاق على موائد رمضان لعامة الناس كى يكسبوا ولاعم.

## الهوامش

(١) التكدى (أبو عمار بن يوسف) ت ٣٥٠ هـ / ٩٦١ م، كتاب الولاة والتمناة والذول، بيروت د، ت، ص ٣٠٨.

(٢) حسن عبد الوهاب، رمضان، مصر ١٩٨٦، ص ١٦.

(٣) عبد المصم سلطان (مكتور) المجتمع المصري فى العصر الفاطمى، مصر ١٩٨٥، ص ١٣٦ - ١٣٧.

(٤) كان الفاطميون لا يمتثلون برؤية الهلال باعتبارها وسيلة لمعرفة بداية الشهور العربية وكانت حساباتهم لها طيقاً لجدول فلكية، فكانت الشهور عندهم شهر تسعة وعشرين يوماً وشهر ثلاثين يوماً فكان شهر رمضان دائماً ثلاثين يوماً، وقد لمر قهواهم حدوث الرسل عليه السلام، صوموا لرؤيته وأفطروا لرؤيته فإز غم عليكم فأكلوا شجبان ثلاثين يوماً، نصيراً يور هذا التقسيم للشهور وكان هذا من الأمور التي أوجدت خلافاً بين الفاطميين وأهل السنة.

عبد المصم سلطان، المصدر السابق، ص ١٤٩.

(٥) بقصد بمصر هذا التسلسل والتنازع والعسكر إلى الحرام التقدمة قبل القاهرة.

(٦) القزوينى (نقى الدين أحمد بن على) ت ٨٤٥ هـ، الخطط، عن طبعة بولاق دت، ج ٢، ص ٢٦٦.

(٧) ركوب الخليفة: أى المركب التي يفرج فيها الخليفة في مناسبات معينة مثل ركوب أول العام، وركوب أول شهر رمضان، وركوبه في أيام الجمع الثلاث من شهر رمضان إلخ.... وكل مناسبة ولها مركب يختلف عن غيره، وإن كان أحياناً يشابه مركبان، فزيد من التفاصيل، لفتشندى، صبح الأعشى، مصر دت، فى الطوير، نزعة السكتين فى أخبار الدولتين، تحقيق وجمع أبى غواد سيد (مكتور)، ألمانيا ١٩٩٢.

(٨) ابن الطوير، المرجع السابق، ص ١٧١.

(٩) الصمصام: هو السفى الصائم الذى لا يلقى ابن الطوير، المصدر السابق، ص ١٤٨.

(١٠) الكفخت: هو نوع من الجلود المدبوغة كان يستخدم فى عمل الدروع، المصدر نفسه، ص ١٤٨.

(١١) التقيوت، جمع تق، فارسي معرب، وهو التقدم والتألى المنظمة، نفسه، ص ١٤٨.

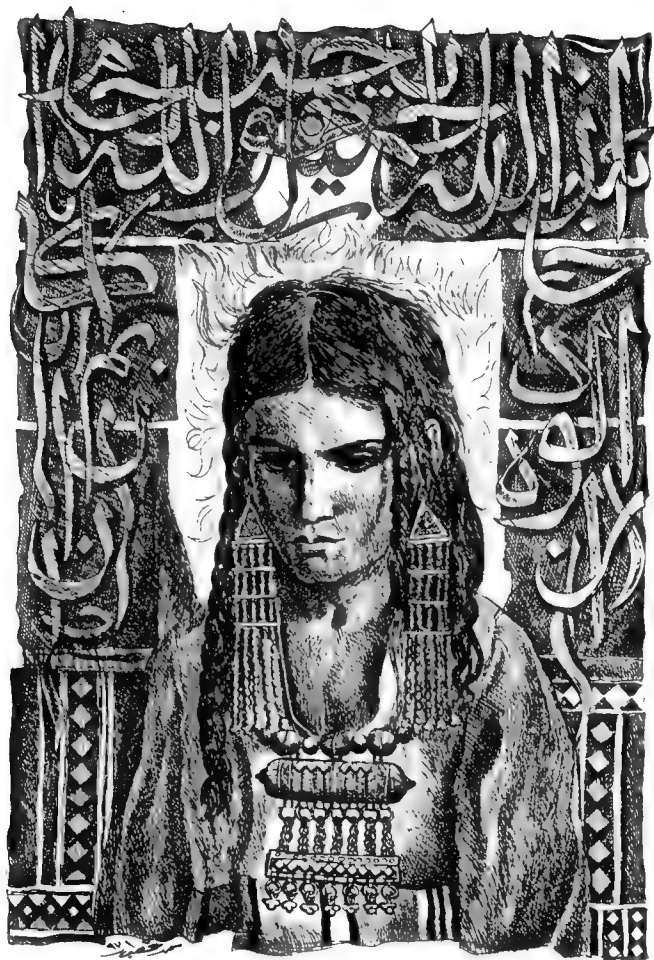
(١٢) ابن الطوير، نفسه، ص ١٥٩ - ١٦٠.

(١٣) الخطط، ج ٢، ص ٢٧٦، تنطظ لحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين، مصر، ج ٣، ص ٣٤٣.

- (١٤) القزيرى، الخطوط، ج ١، ص. ١٥٨ - ١٥٩.
- (١٥) القزيرى، الخطوط، ج ٢، ص ٤٦٢.
- (١٦) كان ابن خلدون الله القاطمى يسلى هذه الجمعة فى جامع قنطرة (الجامع الأزهر) ولكنه قبل بناء الجامع الأخرى، ابن الطوير، نفسه، ص ١٧٢.
- (١٧) القزيرى، عرفت فيما بعد بالخريطين، وهى الموضع الذى يعرف اليوم بشارع الصناديق.
- (١٨) يذكر القزيرى أن الجامع الذى كان يسلى فيه كنفيلة هو الجامع العتيق، القزيرى (أبو العباس أحمد) ت ٨٢١ هـ، ص ١٤٥، ص ٢٠٥، والجامع العتيق يقال له جامع عمرو بن العاص، وهو أول مسجد أسس بمصر وكان الحى الذى به الجامع يسمى مصر عتيقة، القزيرى، الخطوط، ج ٢، ص ١٠٧.
- (١٩) أبى اليوم كالبابحة حولما يمر مسئول كبير فيأمر المحافظ لأصحاب المحال بتطبيق لزيادات وكتابة آيات الترحيب.
- (٢٠) ابن الطوير، المصدر نفسه، ص ١٧٦.
- (٢١) الفخكانج: عجوبة تدقق تمون بزيت السورج (زيت السمسم) ويضاف إليها سكر ناعم وأول مخفوق وماء ورد وتقطع إلى قطع مستطيلة وتخزين فى الفلن.
- مهمل الزلف ٢، وصلة الجيوب فى وصف الطهلات، مخطوط بدار الكتب رقم ٧٤٥ طبع ورقة ٨٧.
- (٢٢) البندرد أو البندرد، عجين يشكل على هيئة قرص مقرب من الرمط يخبز فى الفلن ثم يوضع كل قرصين على بعضهما ويدهما حولى بها لوز وسلق.
- المرجع السابق، ورقة ١٥٤.
- (٢٣) الفانود لم نعلم على مايشير إلى مايفر ووجدنا حوى تسمى للندبة ويهدو أنها الفانودة وتستخرج من القمح، ابن بطوطة، حفة الظفار، د، ص ٤٠.
- (٢٤) صاحب الباب: هى ثلثى ربة فى الوزارة ويخت بالمعظم.
- (٢٥) ابن الطوير، المصدر نفسه، ص ٢١١، ٢١٢.
- (٢٦) عبد السمع سلطان، نفسه، ص ١٣٧.
- (٢٧) عبد السمع سلطان، المصدر السابق، ص ١٣٨.
- (٢٨) نفسه.
- (٢٩) القزيرى، الخطوط، ج ٢، ص ٧٧٧.
- (٣٠) الفال: لمبة كانت موجودة إلى عهد قريب بمصر، وهى لمبة خيال الطل حيث تعمل شصوص من جلد أو ماشابه ذلك تحرك خيالاتها على شاش أبيض مع صمغية ذلك بكلام شغلى. لمزيد من التفاصيل، إبراهيم حمادة، خيال الطل وتطبيقات ابن خلدون، القاهرة ١٩٦٣.
- (٣١) محمد حبيب الله الصمغى، أخبار مصر فى سكين، تحقيق ولهم ج، مصر ١٩٨٠، ص ١٨٤.
- (٣٢) كانت تعمل من عجين القمح وكانت تصب على هيئة أقراص صغيرة على صوان يقال لها التربع تحتها نار، وبعد التبرج نقل باليمن ويصب عليها عمل الدمل ومنها مايمشى بالمكبرات وهناك نوع آخر يسمى أولاش (يهد أنه مايمشى للجلال الآن) وهو أقراص من التلطيف غير محشوة وتوضع طبقات فوق بعضها وعلى كل طبقة يوضع السكر والفسق المخفوق وغيره، وصلة الحبيب، ورقة ٢٨٨.
- وقيل فى وصف التلطيف.
- |                         |                            |
|-------------------------|----------------------------|
| أطبايف اللواطى زوايى    | لم نعلم إلى رمت على استطاب |
| فى المسك والفسق والجلاب | كانها أشدة الأحباب         |
| فلمعسها كلفة العلق      | من بعد صبر طلال واجتباب    |
- الصوملى (عبد الرحمن بن أبى بكر جمال الدين) ت: ٩١١ هـ، مهمل اللطاف فى الكفاة واللطائف، مصر ١٩٢٨، ص ١٩، ٢٠.
- (٣٣) القزيرى، الخطوط، ج ٢، ص. ٢٧٧ - ٢٧٨.
- (٣٤) أبيار: من قرى محافظة الغربية، وكتب عنها فى القاموس الجغرافى: أبيار مدينة كبيرة فى طرف جزيرة بنى نصر، بها أسواق وقهاسر وحمامات وجمع، ويعمل بها التماس الأبرار والأبرار للقرية الخالية اللدن، وجاء فى معجم البلدان: أبيار قرية بجزيرة بنى نصر بين مصر والإسكندرية، محمد رمزى، القاموس الجغرافى للبلاد المصرية، القسم الثانى، ص ١١٩.
- (٣٥) ابن بطوطة، حفة الظفار، مصر، د، ص. ٢٨ - ٢٩.

- (٣٦) استمر ذلك إلى فترة قريبة جداً لاستدعى للمقدرة الأرمية الأخيرة من هذا القرن، خاصة في قرى الصحراء، فقد كان يخرج بعض الفئات من أهل القرية لاستصلاح الهلال.
- (٣٧) ابن أبياس، بطلان الزهور في وقائع الدهور، مصر ١٩٨٤، ج ٤، ص ٣٩٧.
- (٣٨) السخاوي (الحافظ شمس الدين محمد بن عبد الرحمن) ت ٩٠٢ هـ، لغير المسبوك في ذيل الساروك، مصر ١٨٩٦، ص ١٦.
- (٣٩) الفتنة الأرمية: كان لكل مطبخ: المالكي والحنبلي والشافعي - قاتل.
- (٤٠) ابن أبياس (محمد بن أحمد بن أبياس الحنبلي) ت ٩٣٠ هـ، بطلان الزهور في وقائع الدهور، تحقيق محمد مصطفى، ج ٤، ص ٣٣٨، ٣٩٧.
- (٤١) ابن الحاج (أبو عبد الله محمد بن محمد بن محمد الحنبلي)، ت ٧٣٧ هـ، المختار، مصر د.ت، ج ٢، ص ٢٥٧.
- (٤٢) المقريزي، الساروك لمعرفة ذيل الساروك، مصر ١٩٥٧، ص ٥١٢.
- (٤٣) ابن أبياس، بطلان الزهور، مصر ١٩٨٤، ج ١، ق ٧، ص ٥٣١.
- (٤٤) ابن أبياس، بطلان الزهور، ج ٤، ص ٢٨٢.
- (٤٥) سعيد عاشور (مكتور)، المجتمع المصري في عصر المماليك، مصر ١٩٦١، ص ١٨٨.
- (٤٦) قاسم عبده قاسم (مكتور)، دراسات في تاريخ مصر الاجتماعي، مصر ١٩٨٣، ص ٩٥ - ٩٦.
- (٤٧) قاسم عبده قاسم (مكتور)، عصر سلاطين المماليك، مصر ١٩٩٤، ص ١١٥ - ١١٦.
- (٤٨) قاسم عبده قاسم، المرجع نفسه، ص ١١٦.
- (٤٩) ابن الحاج، المصدر السابق، ج ١، ص ٢٨٧ - ٢٨٨.
- (٥٠) ابن الحاج، المصدر السابق، ج ٢، ص ٣٠١.
- (٥١) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٥٧.
- (٥٢) ابن الحاج، نفسه، ج ٢، ص ٣٠٤.
- (٥٣) سعيد عاشور، المرجع السابق، ص ١٨٦.
- (٥٤) سعيد عاشور (مكتور)، المرجع السابق، ص ١٨٥.
- (٥٥) جيلان عباس (مكتور)، الأعياد والأحفايات في مصر الإسلامية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان، ١٩٩٦، ص ٦٥.
- (٥٦) محمد فهدول البقلي، الأوزان الموسيقية في أرجال بن سرتين، مصر ١٩٧٦، ص ١٣٧.
- (٥٧) ابن الحاج، مصدر سابق، ص ٢٥٥ - ٢٥٦.
- (٥٨) محمد عمران (مكتور)، اللغات والمكتوب في الإنشاد الديني، رسالة ماجستير غير منشورة ١٩٩١، المعهد العالي للفنون الشعبية، ص ٢٨.
- (٥٩) محمد عمران، نفسه، ص ٧٠ - ٧١.





# نحو نظرية للأأنواع فالفولكلور

تأليف : فيلموس فويجت

ترجمة : د. خيرى دومة

روسية (٢) ووصل إلى نتيجة مفادها أن كل هذه الحكايات تمثل نوعاً واحداً مفرداً، هو الحكاية السحرية. وفي المقود الأخيرة استشهد الفولكلوريون بنتائجه ألف مرة على الأقل، ووصلوا إلى معلومات مستهلكة ألف مرة حول الحكاية السحرية، ولقد بدا - من ناحية أخرى - أن الفولكلوريين يعارضون شرح الأنواع الجديدة، إنهم يفضلون اقتباس حالات جاهزة حول أنواع معروفة فعلاً، وإذا حدث ودرسوا نوعاً جديداً، فإنهم يطبقون عادة النتائج التي توصلوا إليها في تلك الدراسات المعروفة، بدلاً من صناعة أبحاث جديدة عميقة.

لقد كتب برونيسلاف مالينوفسكى عام ١٩٢٦ صفحات معدودة حول الفرق بين الحكاية tale والأسطورة myth والخرافة (٣) legend. ولم تسهم عباراته، المقبسة مراراً وتكراراً، في معرفة أوسع بمسألة العلاقة المتبادلة بين الحكاية والأسطورة والخرافة؛ ذلك أن الاقتباسات لم تلتحقها مادة إمبريقية جديدة. وليس هذا ناتجاً عن نقص في جهد الفولكلوريين فحسب، بل هي مشكلة معقدة حقاً: أن تتناول

توجد منتجات الفولكلور، صلياً، في ذاكرة الإخباريين، ومخطوطات الجامعين، وملفات الأرشيف، وعلى صفحات الأبحاث العلمية المطبوعة. ولقد انطوى تاريخ الدراسات الفولكلورية يوماً على تجليات للفولكلور العملي، وكرس البروفيسور دورسون أيضاً كثيراً من وقته من أجل ذلك الفولكلور العملي (١). إن أعمال الفولكلور توجد، نظرياً، في شكل تنويعات وأنماط وأنواع، كما توجد في شكل موتيفات وتيمات وحكايات. وحيث إن كل التفاصيل القائمة تنتمي إلى اللغة الشارحة، كان على الفولكلوريين يوماً أن يعرفوا كل فصيلة فيها على حدة. ومن المعروف تماماً أن نظرية التدرجات قائمة على مناقشة مصطلح «تدرية»، أكثر مما هي قائمة على الفحص التحليلي للتدرجات الموجودة فعلاً. وإني لأتساءل: ألا توجد دراسات مكتوبة عن فهارس النمط أكثر مما توجد فهارس أنماط فعلية، تماماً مثلما توجد دراسات حول نظرية النوع أكثر من الأنواع الموجودة نفسها؟ ولأضرب مثلاً بسيطاً: لقد فحص بروب، منذ نصف قرن، مائة حكاية شعبية

المقولات التصنيفية ذات الطابع الشارح، وأن تتناول تبويب التصنيف ومقولاته، ومن ثم فإننى أرى فى هذه الورقة أن أناقش نظريات أنواع الفولكلور، من منظور إمكانات بحثية أكبر، وأشعر أن من المفيد كذلك أن تناقش مفاهيم من قبيل المرتب، والنمط والوظيفية، والدرجات. إن مشكلات هذه المفاهيم مشكلات متداخلة، ذلك أن نظام المقولات (مثل النمط النوعى) - وفقاً لأية نظرية نوع محددة - يمكن أن يكون ذا طبيعة خلقية جداً، ومع ذلك، فإن أركز إلا على مشكلة النوع فى الفولكلور، أما العلاقة بين نظرية النوع والنظرية فى عمومها فلا بد من مناقشتها فى وقت آخر.

هناك دراسات جيدة لأنواع الفولكلور؛ ولهذا لسا فى حاجة إلى الإتيال فى تفاصيل لا ضرورية لها (٤)، لكن على المرء أن يستعيد المراحل الرئيسية فى تطور نظريات النوع. وكما هو معروف، فإن نظرية النوع الكلاسيكية لا تتضمن تليفات ذات قيمة فيما يتصل بنوع الفولكلور (٥)؛ فقد كان ينظر إلى الفولكلور فى هذه النظرية وكأنه مستودع لنماذج من مراحل الفن الأثرى. إن نظرية النوع - التى نجدها فى جماليات هيجل مثلاً - تتضمن توضيحات بالغة الأهمية تتعلق بشكل أنواع معينة، وقيمتها.. أنواع من قبيل الأغنية البطولية، واللغز، والخرافة، والحكاية ... إلخ (٦). ولابد أن يتأمل الفولكلوريون عبارات هيجل، رغم أن نظريته فى النوع لا يمكن تطبيقها بالنسبة إلى نظرية متجانسة، أو إلى مفهوم أنواع الفولكلور.

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وحين تطورت المناهج المقارنة والمناهج اللغوية، كانت نظرية النوع كاملة، ولم تبدأ دراسات النوع فى الازدهار إلا فى نهاية تلك الفترة، ولقد قدمت فى معظم الأحوال معلومات قيمة عن أنواع فولكلورية متعددة. ومن بين مؤلفي أفضل الأعمال فى بداية القرن العشرين يمكن للمرء أن يشير إلى اسم أ. ن. فيشولوفسكى، الذى كتب تاريخاً مقارناً ضخماً لتطور كل الأنواع (٧)، وعلى مسمع تاريخ الأنواع من العصر الحجري حتى العصور الحديثة. وظل العمل غير مكتمل، ومن يومها لم يجرؤ أحد على إكمال مثل هذا المشروع الملاق. وأخيراً أخيراً وصف شويك وزوجته «نور الأديب»، مسخدمين فقط مادة قيمة ومختارة بعناية من أجزاء مختلفة من العالم (٨). إن ملخصات نظريات النوع التى قدمها الوضعيون كانت قائمة

على مبادئ تطويرية جامدة، إذا وضعنا فى اعتبارنا مسألة تعقد الأنواع؛ ومع ذلك فإن ماذهب كانت محددة القيمة بالنسبة إلى البحث العلمى الحديث.

كانت الخطوة التالية دراسة أنواع مفردة. لقد كان الفولكلوريون معينين دوماً بتوزيع العناصر الفولكلورية، وبينما كانوا يصفون ذلك وضعوا بعض الملاحظات حول أسلوب الأنواع التى بحثوها (٩)، وحول شريتها. ووصف أعضاء من المدرسة البريطانية للأنتروبولوجيا وتلغة الأنواع التقليدية وأشكالها، رغم أن وصفهم لم يكن دائماً على المستوى. ولم تضع مدرسة الماثونيكسكى - على سبيل المثال - تحليلاً مقارناً للأنواع، أما التوصيفات الموجزة للأنواع فقد طورها أناس مختلفون، وغالباً ما عزوها عن خلفيتها الثقافية.

لقد كتب إيفانز پريتشارد Evans - Pritchard - مثلاً - صورة فى ٥٠٠ صفحة عن السحر الأزاندى Azande، دون تعريف لأى نوع فولكلورى له علاقة بالسحر، واستخدم قصة واحدة هى in Extensio، ولم يشر أى نوع من الإشارة إلى ثقافة أخرى غير الأزاندى (١٠)، وحين نهضت محاولات، فى زماننا هذا، لعرض تاريخ أدبى لآسيا وإفريقيا، كانت المشكلة الرئيسية هى مسألة قيمة المادة المقارنة الموجودة، من ثقافات مختلفة (١١). ومن ثم فقد لا نعرف مطلقاً ما إذا كان نوع معين (اللغز، المثال، حكاية الحيوان، الأغاني، النكتة على سبيل المثال) مثلاً فى مجموعات الفولكلور المدرسية هذه أم لا؛ ذلك أن الجامعين مروا على هذه الأنواع مرور الكرام، أو أنها ببساطة غير موجودة.

وتحاول الدراسات الفولكلورية الحديثة أن تصف الأنواع واستخداماتها بطريقة أكثر تحديداً، وعليه فإن هناك أملاً فى أن نجده، فى المستقبل القريب، مادة أكثر إفادة للدراسات المقارنة والوظيفية.

وقد وجهت الأجيال الثلاثة الأخيرة من الفولكلوريين عناية فائقة لدراسة سمات الفولكلور اللغوية والبداية، وكانت نتائج دراساتهم شبيهة بنجاح كنج سول king Soul الذى كان يبحث عن حمارة للسفود فطر على مملكة - لقد أراد اللغويين أولاً أن يرسموا أفضل فهرسة للأنماط، أو يقدموا وصفاً أكثر فاعلية لأشكال الفولكلور، ونجحوا فى الوصف البنىرى لمجموعات من اللغويات، مجموعات الأنواع المحددة كالحكاية، والأسطورة، والخرافة، والمثل، واللغز. ولا يزال

الوصف البنيوي للأنواع مستمراً، بل إن محاولات وقعت من أجل تقييم مقارن لهذه التوصيفات<sup>(١٧)</sup>. ونحن لا ننصرف الشيء الكثير بعد عن التعميمات البنيوية بالنسبة إلى أنواع الفولكلور، ومن الواضح أن أبحاثاً أخرى ستنتظر بجديّة إلى هذه الإشكالية المهمة.

وفي نظرية الاتصال هناك مكان ثابت لدراسة النوع؛ ذلك أن الأنواع يمكن دراستها بسهولة، من خلال أشكال خاصة من التشفير، وحل الشفرة، والرسالة، وهذا ما أثبتته عدد من الدراسات. وفي الأونة الأخيرة، نتجه أبحاث «إثنوجرافيا الكلام»، أو الفولكلور «السياقي»، ففضلنا عن دراسات «إثنوجرافيا الجديدة». نتجه إلى تناول مشكلة أنواع الفولكلور من وجهة النظر الخاصة هذه<sup>(١٨)</sup>. ولقد أعطى ممثل هذه الاتجاهات توصيفات شديدة التفصيل لمواقف الكلام، واختاروا أكثر الحالات إثارة لكي يدرسوها، ومع ذلك فإن ما نتجهم محدودة؛ ولذلك لم يتمكن من تقييم نظريتهم في النوع. ولكن حتى إذا كان الفولكلوريون الجدد لم يجمعوا، ولم يحلوا، كمية كافية من المادة في الوقت الحاضر، فإن منهمجهم يبدو واعداً، فيما يتصل بدراسات النوع من منظور مناهجهم المبتكرة بالمقارنة مع مناهج المحللين السابقين. ويبدو هذا واضحاً في بحث شيرزر Scherzer عن تقاليد الكونا الهنود Cuna In- dans، (روما تكون هذه أفضل دراسة من هذا النوع)<sup>(١٩)</sup>، ويبدو بدهياً هنا أن الوصف التفصيلي للأنواع طبقاً لهيئات المواقف هو وصف محتمل، تقوم به كثير من التحليلات «مابعد البنيوية»، والسيميوطيقية. بل إن هذا النوع من الدراسة يتيح للمرء أن يجمع دراسة التراث الشفاهي، إلى دراسة الفن الشعبي، والثقافة المادية؛ ففي ثقافة معينة لا توجد - من منظور المناهج ما بعد البنيوية - هوة واسعة بين هذه الحالات المختلفة.

ومن وجهة النظر العملية على الأقل، لا بد من الإشارة بالتحديد إلى التطور الأخير في دراسات النوع، وهو التطور الناتج عن تعاون الفولكلوريين على المستوى الدولي. وكانت النتائج النظرية غالباً محصلة لأعمال أديت لأغراض عملية؛ إذ غالباً ما كانت المقابلات والمؤتمرات والأعمال الجماعية تتبنا بالاتجاهات التي سينهجها الجيل التالي من الدارسين.

في العشرينيات كان مفهوم الأشكال البسيطة<sup>(٢٠)</sup>، وفي الثلاثينيات كانت محاولة فون سيدوف Sydow للتصنيف،

التي أثرت في الفولكلوريين المعاصرين<sup>(٢١)</sup>. وكان ما قدمه هذان الاتجاهان، على كل حال، متديلاً، فيما يحصل بتعميز دراسة النوع مجالاً محدداً. وفي الأربعينيات والخمسينيات بدأ مفهوم النوع وكأنه لا مكان له داخل الفولكلور، أما في الستينيات فقد انبعث فجأة، ففي عام ١٩٦١ عقدت ندوة خاصة في الاتحاد السوفييتي، وناقشت نظرية الأنواع<sup>(٢٢)</sup>، وبعد ذلك مباشرة قامت محاولات لتصنيف الأنواع<sup>(٢٣)</sup>. في عام ١٩٦٤ نظم بروب Propp وشتيوتوف Cistov ندوة أخرى لتصنيف الأنواع الشفاهية<sup>(٢٤)</sup>، وكان غرضهما عملياً في جوهره، أي خدمة لحياجات الأرشفة. وفي السنوات الأخيرة نشرت أيضاً مواد من ندوات أخرى مشابهة<sup>(٢٥)</sup>، وكانت ميزة هذه المحلوسعات أنها ترسم نظاماً للأنواع شديداً الإحكام والتطور، قائماً على مبادئ اجتماعية وتاريخية في التدويب والوصف.

في عام ١٩٦٨ أحيأ لوري هونكو Luri Honko المسألة الهامشية الخاصة بتحليلات النوع في علم الفولكلور، من منظور نظري خالص<sup>(٢٦)</sup> وبالرجوع إلى الدراسات الأنثروبولوجية لدى مالينوفسكي، وباسكوم، ودينس، وآخرين، زعم هونكو أن نظرية النوع القديمة لا بد أن تستبدل بنظرية جديدة ذات معنى وظيفي، واقترح تحليلاً مركباً للأنواع، يأخذ في حسبانها على الأقل تسعة معايير: محتوى الأنواع، وشكلها، وأسلوبها، وبنيتها، ووظيفتها، وتكرارها، وتوزيعها، وعمرها، وأصلها. وقد وسع جوها بنتيكالينين Pentikäläinen وهذا جاسون Jason من اقتراحاته هذه، بجمعها أساساً مع التحليلات السياقية<sup>(٢٧)</sup>.

واكتسب مصطلح «السياق» في الأغلب الأعم معنى شديد التحديد<sup>(٢٨)</sup>؛ فقد درست طائفة من الفولكلوريين الأمريكيين (روجر أبرامز، باربارا بابوك، أبرامز، ريتشارد باومان، دان بن عاموس، دل هانيس، وديوت جورج، ريتشارد كيرشنبلات - جيمبالت)<sup>(٢٩)</sup> درس هؤلاء تفاعل الأنواع المختلفة، واقتروا تحليلاً لأفعال الكلام وأحداث الكلام في سياق الأداء الفعلي للأنواع مستفيدين من النظرية السيميولوجية حول الاتصال، وقطعت مقالاتهم خطوة في اتجاه نظرية جديدة لأنواع الفولكلور.

ويمكن إدراك الانتقال من النظرية القديمة للأنواع إلى نظرية جديدة، إذا لاحظنا الاهتمام المتزايد بعضوية المجموع

الدولى لدراسة النص الشعبي، خلال سنوات نشاطه الخمسين، ففى عام ١٩٥٩، وفى مؤثره الأول فى كىل Kiel وكوينهاجن، لم يظهر إلا النظريات التحليلية فى أنواع الفولكلور (فى أشكالها الأولى لدى جوائز Jolles، وفلسون سيدوف). فى عام ١٩٦٤ انعقد مؤتمر أثينا، وبعدها بخمسة أعوام انعقد مؤتمر بخرارست، وكانت مناهج الفولكلور البنيوية قد اكتسبت أرضاً وأصبحت ذات كفاءة فى التفريق بين الحكاية الشعبية، والفرافة، والنكتة. لقد تم تجميع مواد جديدة لبحث أكثر تقدماً فى نظرية النوع، حيث حقق مؤتمر الجمع فى هلسنكى تقدماً محدثاً عام ١٩٧٤. وفى هذا التبادل الأخير للأفكار بين الدول، أعاد الفولكلوريين النظر فى بعض من أهم المعتقدات الخاصة بمناهج البحث البنيوية؛ فمن بين أشياء كثيرة حاولوا إعادة تقييم النظرية المشروطة الخاصة بالبدال، كما أنهم أعادوا - من الوجهة النقدية - تأمل المناهج البنيوية المطبقة حديثاً. لقد حققوا خطوات إيجابية فى دراسة التراث وناقليه. وفى مجال الأفكار، سرعان ما ظهر جلياً تطبيق نظرية الاتصال ودراسة السياق.

وفى مؤتمر هلسنكى تناولت جلسات مخصصة مشكلة الأنواع، فاقترح روبرت أوتيرليتز Auterlitz مخططاً متعدد الأوجه لتفصيلات الأنواع (٢٥)، وفحص دان بن عاموس نظرية النوع من خلال النظرية الأدبية والتفريقية (٢٦)، وفحص روجر أبرامز فكرة النوع بوصفه أداءً (٢٧)، كما قدم أورى هونكو أفكاراً جديدة فى تحليل النوع، وهى أفكار مسافقة لموقفه السابق (٢٨).

لقد أحس هونكو أن الفولكلوريين «المحدث» لم يتمكنوا من تحقيق التوفيق، ولم يستطع أن يفهم البحث السياقي الحقيقي فى الدراسات «الجديدة»؛ فأيد العودة إلى بعض من أعمال «العصر الذهبي» للمدرسة الوظيفية. وامتدح هونكو كتاب ميليل هيرسكوفيتش حول «النص الداهومي» (٢٩) Dabomean Narrative الذى يقوم - كما يرى هونكو - على «معرفة شاملة بمجمل الثقافة والمجتمعات التى حافظت على ذلك النص، إنه يمكن - بشكل مناسب - المشكلات اليومية الخاصة بتصنيف الأنواع (الأنواع الطبيعية)، فضلاً عن الأنواع «الاسمية».

والأهم من هذا أنه يربط تلك القصص بمشكلة العلاقة بين التقاليد الحية، والمشكلات العابرة للثقافات (٣٠). وحيث إن بحث هونكو مطابق تماماً للمرحلة الحالية من البحث فى

الأنواع، فإننى أود أن أناقش رأيه. كان قد تم تجميع القصص الداهومية من الميبدان عام ١٩٢١، وتم ضغطها فى ١٥٥ قصة، ونحن لا نعرف الكثير عن رواية هذه القصص، أو عن توزيع هذه القصص، كان تقديمها صلباً وأميباً، ومع ذلك فإن الفولكلوريين اليوم عادة ما يقدمون توصيفات أكثر تفصيلاً ووضوحاً للأحداث المحلية، من تلك التى قدمها هيرسكوفيتش. إن معظم النصوص المنشورة فى كتابه ليست محققة، ونحن لا نعرف شيئاً عن الموقف السياقي للقصص المفردة، لدينا بدلاً من ذلك وصف تفصيلي للأنواع ككل ولنظام الأنواع، لم يقل لنا شيء فى كتاب هيرسكوفيتش عن التطور التاريخي أو القبول العالمى لموضوعات قصصية معينة. إننا نهد فى المقدمة ملاحظات عامة، وإن كانت دالة، عن الأنواع؛ ومع ذلك فإن تلك الملاحظات لا ترسم لنا الصورة كاملة، إن التغيير اللغافي ونظام القيم يتجلى كذلك فى الأشكال القصصية، ومع ذلك فإن أحداً لم يسأل: ألم يكن مألوفاً فى دراسات الفولكلور الأوروبية والأمريكية أن تأخذ مثل هذه المسائل فى اعتبارها؟ سأنفق مع هونكو فى عدم قناعته بنظريات النوع الحديثة، لكننى أجد فى اقتراحه العودة إلى النمط القديم من التحليلات الوظيفية خطوة للوراء، حيث لا يمكن حل مشكلة الأنواع فى الفولكلور بالتحديد البسيط للأفكار الأساسية المأخوذة من الأنثروبولوجيا الوظيفية، دون تأسيس لنظرية فولكلورية محددة فى الأنواع.

رأبى أننا الآن عدد نقطة تحول فى تاريخ نظرية النوع فى الفولكلور، ومن ثم فإننى أود الآن أن أخصص النتائج وأنتظر إلى إمكانات المستقبل فى تطوير هذه المنطقة من البحث الفولكلورى.

ربما كانت واحدة من أكثر المشكلات صعوبة فى دراسة الأنواع هى كيفية ترتيب مستويات البحث، والنسق الذى أقدمه هنا سيكون مؤقتاً؛ فالعلاقة بين المستويات المختلفة فى البحث النوعي، بقدر ما أعرف، لم تخط باهتمام كاف حتى الآن، ولذلك أقترب مناقشة الوسائل والأهداف المختلفة لدراسة النوع، حتى أوضح ما الذى تم فعله حقاً وما الذى غاب عن الدراسات السابقة. لن أثير إلى ثقافة محددة، لأن دراسة النوع ينبغي أن تكون مشروعاً يتجاوز الثقافة الواحدة. إن للثقافات أنواعها



المعددة المخصوصة، وأنظمتها في الأنواع، ومن البدهي في دراسة وصفيّة أن تنظر إلى الإشارة إلى كل اختلاف محدد، أما بالنسبة إلي النظرية لمناقش مخطأ عاماً وشاملاً.

في دراسة الأنواع يمكن أن نعدد المستويات التالية:

### المصطلحات العامة في الأنواع:

(ويشكل هذا المستوى - وفقاً للدراسات الألمانية - جزءاً أساسياً من دراسات النوع «الاسمية»)<sup>(٢١)</sup> وهي قائمة بالمصطلحات المستخدمة لرسم الحدود بين مجموعات من الأعمال الفنية في الفولكلور، كالأغنية، والحكاية، والأسطورة على سبيل المثال. ومن وجهة نظر تصنيفية هناك تصور خاص لنظام الأنواع يقف وراء المصطلحات (انظر ما سيأتي بعد). ومهما يكن من أمر، فإن المصطلحات المفردة لا تشكل عادة مجموعة من الأفكار المنطقية؛ فالأغنية، والبالاد، مثلاً هما اصطلاحان متمايزان في ثقافة معينة، بينما لا يكون «البالاد» في ثقافة أخرى سوى فصيلة فرعية من «الأغنية». وهذا المستوى من مستويات البحث يقوم، بدرجة أو بأخرى، على تراث البحث العلمي، فالملتصص يسمي نفسه الذي تسميه المدرسة الأسطورية «أسطورة» يسمي، عدد المدرسة المورفولوجية، «مذكرات»، ويسمي في الأبحاث البنيوية الجديدة «قصص». ومن الوجهة العلمية، فإن كل باحث يدرس الأنواع يتميز لمصطلحاته السابقة في هذا المستوى «الاسمي».

### المصطلحات المحلية، في الأنواع:

ويمثل هذا المستوى الأسماء «الطبيعية» للأنواع، وهي أسماء تؤخذ عادة من الثقافات أكثر مما هي مفهومة إلى باحثين. إن موقع الباحث الطبيعي تماماً، لأنه يستطيع أن يلاحظ الثقافة على مسافة، ويفهم بسهولة أن الأنواع تعددها الثقافات. ومن المحتمل، إذا ما عرف الشعب نوعاً ما، أن يمتلك له اسماً، وهكذا تشهد المصطلحات المحلية على وجود الأنواع. وعلى كل حال، فإن في هذه المنطقة مشكلات غير محلولة؛ فمن ناحية نجد أن المصطلحات «المحلية» مستعارة من الصفوة، أو أقل من ثقافات أخرى، وعلى سبيل المثال فإن المصطلح اللاتيني الذي لا علاقة له بالأنواع Adventura هو أصل المصطلح الفرنسي Adventure (قصة المغامرات الخيالية)، بل إنه أصل المصطلح للدريجي/ الدلفناريكي Eventyr (الحكاية الشعبية)، والمصطلح اللاتيني Versus هو

أصل المصطلح الفرنسي Virai (أغنية أو ترنيمة)، في حين أن المصطلح اللاتيني Psalter هو أصل المصطلح المجري Zsolter (الترنيمة) .. إلخ. ومن ناحية أخرى، ليست المصطلحات المحلية نظامية الطابع، فهناك نظام شديد الاتساع لتسمية أشكال الرقص، بينما لا نجد مصطلحات كثيرة لتسمية النصوص أو الأشكال الموسيقية. ويدرك جامعو الفولكلور عادة أن الأنواع المختلفة ليس لها أسماء متمايزة، بينما تستخدم الأسماء المختلفة أحياناً للدلالة على النوع نفسه، ومصطلحات الأنواع الثلاثة الوثيقة الارتباط - (Table - Fablo - Fabula)، التي تطابق في كل اللغات الأوروبية تقريباً، تؤكد المسألة نفسها.

وثيقة المصطلحات المحلية واستعمالها («المواقع الفنية، لمصطلحات النوع»). وينتمي إلى هذا المستوى كل المواد المتعلقة بالجانب البراجماتي من المصطلحات المحلية. ومن الأمور المعروفة بالنسبة إلى دراس الأدب الشعبي كيف يتم توظيف مصطلحات الأنواع غالباً بطريقة إيحائية، أو رمزية أو مجازية، فغالباً ما كان لمصطلح «حكاية» معنيان، مثل «قصة» و«كذبة»، ولمصطلح خرافة Legend في معظم اللغات الأوروبية معنى مزدوج: «أسطورة القديس» و«القصة التاريخية»، أو قصة المعتقد. أما في الروسية فهناك أربعة أسماء مختلفة لكلمة Legend هي - (Skazani - Legendy - Predante - Skaz)، ولقد نتج عن هذا فوضى اصطلاحية إلى حد ما في دراسة القصص الفولكلورية الروسية. ومن المألوف في جنوب أوروبا تسمية الأنواع وفقاً لأشكالها العرضية، أو / و لأصولها الإثنية، ويؤدي هذا أحياناً إلى تماثل غريب في المصطلحات؛ فكلمة «بالاد» على سبيل المثال تسمى في اللغة المجرية «أغنية طويلة»، لكن لا يوجد شيء اسمه «أغنية قصيرة»، والتقصيدة التي تتجاوز عشرة مقاطع تسمى في الصربية / الكرواتية Bugarstic (وقد يكون هذا شكلاً بلغارياً)، بينما تسمى القصيدة الأقصر التي تقابلها Deseterac (أي قصيدة ذات عشرة مقاطع). لقد درس اللغويون أشكالاً متعددة للنظام العروضي المسمى عموماً «عروض سكندري»، وهو العروض الذي يدل على قصيدة ذات اثني عشر مقطعاً، لكنه يطى في الأصل مجرد «شكل عروضي لقصيدة عن الإسكندر الأكبر»، ولا بد لأي باحث يدرس تاريخ المصطلحات

في الفولكلور، من وجهة النظر هذه، أن يكون مهياً على الدوام لتطورات دلالية خاصة. ومادام هناك مصطلح مستقر لنوع معين، فإنه يمكن استخدامه دوماً بطريقة إيحائية، ومن ثم فإن كل شيء في الفولكلور له أدنى صلة بالمعجزات والأحداث الخارقة، يجب أن يسمى حكاية علفاً أو خرافة Legend، ففي عنوان قصيدته «خرافة الشتاء» يلجح هيرش هابني إلى المواقف السياسية في ألمانيا، ويشير كذلك إلى «حكاية شقاء لشكبير، دون أن يحكي «حكاية»، ويشير فيكتور هوجو إلى «خرافات Siécles des Siecles ويقصد «رواية»، ويعنون شوليم ألجيشم Sho-lem Alejchem مسرحيته «أغنية الأغاني»، وهو استخدام يشير إلى العبارة السحرية التي تعني «أغنية كاملة، أي خلاصة الأغاني».

#### التطور التاريخي للأنواع كما تعكسه المصطلحات:

(نماذج التطور) من المعروف أن الأنواع تتطور وفقاً للمعايير الاجتماعية والفنية الخاصة لثقافة معينة؛ فالبالاد كانت تعني في زمن ما «أغنية راقصة»، وكلمة «مارش» Märchen الألمانية جاءت من كلمة Mär (بمعنى «أخبار») وتعني في الأصل (أخبار بسيطة) أما كلمة «ترنية» Carol الإنجليزية فلها أصل فرنسي غير مباشر بمعنى شكل خاص من الرقص، وكلمة Polka أو Polska في الاستخدام النولي لا تشير إلى أصلها القديم «رقص بولندي» أو «أغنية بولندية». وعبارة أخرى، فإن كل مصطلحات النوع تتطور تاريخياً، ولا بد أن يتضمن وصفها التزامني Synchronic تملياً تاريخياً dyach-ronic كذلك.

#### النظام التزامني للأنواع في علم المصطلح:

كما نعرف، فإن الأنواع ليست منفصلة عن بعضها البعض؛ بل تتعاضد في علاقات داخلية معقدة، ويوضح هذا بقوة حين يتغير نظام الأنواع. إن النظام التزامني للأنواع، بطبيعته هو نظام للتبويب، له كل سمات التبويب؛ فالاسم المعلى لنوع يشير عادة وبشكل مباشر إلى علاقته، ومن المؤلف تماماً أن تكون هناك تعارضات بين الأنواع، ويمكن وصف النظام في بعض الحالات بأنه متراتب hierarchy. لقد ظهرت مشكلة تراتب الأنواع في البحث الفولكلوري مؤخراً، ولكن لم يُشر إليها، باعتبارها مجالاً مستقلاً، إلا في وقت قريب<sup>(٣٦)</sup>.

وإذا بدلنا من وصف الأنواع على نحو متعدد الوظائف، فإن أصل هذه الأنواع ستمثل في منظومة ثنائية البعد. وفي حالات أخرى يكشف ما يسمى مخططات الشجرة الدلالية عن تعارضات ثنائية بين الأنواع، ولكن وفقاً لتصوير علم الدلالة الإثنوجرافي والعلوم الأدبية، فإن هناك إمكانات أخرى لوصف ترابط الأنواع، وهذا حقل جديد بالنسبة إلى الفولكلور، ومن ثم فإننا قد لا نعرف إلا بافتراضات مؤقتة، لكن لا شك أن المشكلات الدلالية والدلالية التي تظهر في أية منظومة من المسميات والمصنفات، هي مشكلات لها أهميتها في عملية التحويل اللغوي. لقد قيل إن المصطلحات المعنية للأنواع مصطلحات متنافرة في الغالب، وأعتقد أننا لو درسنا هذه المشكلة وفقاً لقوانين التبريب الشعبية، فإننا سنلتزم على أفضل طريقة لفهم اصطلاحات النوع، لدى كل مجموعة من الناس. إن المصطلح الفنلندي العام الدالي على (الأسماء الساخرة) - على سبيل المثال - هو Kõlli، لكن هناك أسماء كثيرة متشابهة، أو لها علاقة مع بعضها البعض، مثل "Kollinimi" و "Kollinimi" و "Kelte"، و "Mainesona" Likanimi، و "Haukkanimi" و "korkonimi"، بالإضافة إلى كلمة "Narminimi" في إنجلترا، وكلمة "Söimunimi" فسي إستونيا، كل هذه الكلمات تحمل المعنى نفسه تقريباً، رغم وجود اختلاف ما في الدلالة والمقدس. وكثيراً ما أركبت غابة المصطلحات المحلية الفولكلورية المبتدئين، لكن المؤكد أنها تستحق عناية دراسية للتبويب الشعبي، عبر وصف مصطلحات النوع.

#### النظام التاريخي للأنواع في علم المصطلح:

حيث يتضح تطور الأنواع وتغيرها من خلال تطور الاصطلاحات النوعية وتغيرها (في نظرية النوع الألمانية، تعد التاريخية diachrony مرادفاً للدراسة التاريخية / الوصفية للأنواع). وأنواع الفولكلور، بلا استثناء، هي ظواهر اجتماعية؛ ونتيجة لهذا فهي تتغير وفقاً للتغير الاجتماعي، ومع ذلك فالتغير الاجتماعي لا يؤثر مباشرة على المصطلح النوعي، وتخضع الروابط بين المجتمع والأنواع لتعديلات لا بد من شرحها بكل تعقيداتها. لقد كان من المعروف مثلاً أن تطور الرقص الثاني، من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر، الذي حل محل الرقص (في شكل حلقة)، كان ثورة في

## تطور الأنواع (الطابع الجمالي للأنواع) :

إذا اتفقنا، كما حدث، على أن الفولكلور شكل خاص من الفن الإبداعي، لابد أن يُنظر إلى الأنواع على أنها مقولات جمالية، فهي تمثل قيماً جمالية تتأسس على قيم اجتماعية أو جمالية لمجتمع معين، ودراسة هذه القيم تمثل واحداً من أبرز مهام البحث الشحي. غير أنه لا يمكن، في سياق بحثنا هذا، أن نشرح هذه المشكلة تفصيلاً، وكيفياتها أن نركز على مشكلة واحدة مخصصة، نظراً لأهميتها القصوى، وهي: لماذا وكيف يشتمل الفولكلور، (الأنواع في هذه الحالة) على قيم جمالية. لقد تمت دراسة الفن الشخصي لرواة القصص، بعناية فائقة، في السنوات القليلة الماضية، وركز الفولكلوريون على التقييم الجمالي لمصوص متنوعة. ولحق أن الفن الشخصي ذو أهمية بالغة، لكننا ينبغي أن نتذكر أنه حتى أكثر الرواة إبداعاً لابد أن يتبع مبادئ النوع، وإلا فلا مكان لما ينتجه. وقد استنتج جـ. إم ميليتينسكي (Meletinskij)، من التحليل اللغوي والبنائي للحكايات السحرية، أن الحكاية تمثل «تغيراً» في القوالب اللسانية؛ حيث إن "é"م"، و"ém"، و"ÉM"، و"Em" تتبع كل واحدة منها الأخرى، وتشير "e" دائماً إلى نوع مخصص من الحدث، بينما تشير "m" إلى نوع مخصص من القيمة (٣٦). وبالطريقة نفسها، فإن للحكاية الشعبية نظام بنائي مكون من وحدات ثنائية مثل: ++ --. .... إلخ، حيث يكون «القلاب» الأول سالباً، بينما يكون القالب الثاني دائماً موجباً، ومن الواضح أن هذا يمثل نظاماً جمالياً كذلك. إن الحكاية السحرية تنتهي دائماً بقلاب ثنائي موجب، بفعل موجب وقيمة موجبة، وغالباً ما تكون النهاية زفاف البطل، وهذا يعني أن أي راوٍ مفرد للقصة (مادام يتبع قواعد النوع) سيجد مكاناً لإبتكاراته الشخصية، ولكن هذا يحدث فقط داخل الإطار البنائي والجمالي القائم، وليس هناك ما يدعونا لافتراض أن قيم الفولكلور الجمالية لها طابع مختلف. إن القيم الجمالية في الحكاية السحرية (والمثل في كل أشكال الفن في الفولكلور) ليست حرة المحسوس، وإنما حساسة المحسوس؛ فالأصول البنائية تحدد الشكل والأسلوب، وهذا واحد من القوانين الأساسية لجماليات النوع في الفولكلور.

علم الحركة Kinesic. ولقد تغير النظام العروضي الكلي للقصائد الغنائية (الاستروفية) في وقت واحد تقريباً. وكان لهذه الثورة النصية تأثيرها الملحوظ على العادات الشعبية (مثل أغاني الزفاف، وغنائيات التصلية). وتغيرت رسائل الاتصال الشعبي، ونتج عن هذا تعديل النظام الكلي للأنواع. ومع اختراع الطباعة، ظهرت أنواع جديدة (متشابهة، وإن لم تكن متطابقة) مثل النشرة المطوية، أو الكتب السيارة، أو الكتب الشعبية، أو الهزليات، أو الكتب الشعبية، أو الأدب الرخيص... أو حتى كتب الطالع والأبراج. ومن المؤسف أن الفولكلوريين لم يوجهوا عناية حقيقية بعد للطباعة، بوصفها ظاهرة مهمة في التاريخ الثقافي.

لقد درس «روبرت ماندرو» خاصة التغير الكبير الذي حدث بين القرنين السادس عشر والثامن عشر (٣٧)، وأوضح «شندا» أيضاً العلاقة المتبادلة بين الأنواع المطبوعة والأنواع الشفهية، من وجهة النظر الخاصة هذه (٣٨)، وكتب «نيهاشتيف» - مركزاً على التأثير الذي أحدثته معرفة القراءة والكتابة في روسيا القديمة - عن التغيير الذي طرأ على الخرافات Legends، وسير الحياة، وأشكال سرديّة أخرى (٣٩)، وطبقاً لأبحاثه، فإن النظام الكلي لتقديم المثل الأخلاقية والجمالية قد تغير في الأدب الروسي القديم، حين تسربت الشفاهية إلى الأنواع التي ظهرت في أشكال مخطوطة. لقد كانت الأنواع الأقدم تؤلف وتتخذ بشكل جماعي، بينما أصبحت السمات الفردية أكثر انتشاراً في الأنواع الأحدث. إننا لا نجد في الفولكلور مثل هذه الأمثلة الواضحة لتحويل الوسائط، غير أن الظاهرة تظل هي نفسها، وتسلحق الدراسة، وأحياناً نعد في دراسات التغير الثقافي أو التبادل الثقافي بين الشعوب - على الخطوط الأولى في اتجاه مثل هذه الأبحاث. ونتائج مثل هذه الأبحاث لم تصل إلى حد مرضٍ، لأنها لم تلمس المشكلة الأكثر تعقيداً، والخاصة بالتحويل النوعي.

- 1 - Richard M. Dorson, ed., *Folklore Research Around the World* (Bloomington, 1961); Idem, *The British Folklorists: A History* (Chicago and London, 1968); Idem, *Peasant Customs and Savage Myths: Selections from the British Folklorists* (Chicago and London, 1968).
- 2 - V. Ja. Propp, *Morfologija skazki*, 2 nd ed. (Moscow, 1969).
- 3 - Bronislaw Malinowski, *Myth in Primitive Psychology* (New York, 1926).
- 4 - Hermann Bausinger, *Formen der "Volks poesie"* (Berlin, 1968).
- 5 - Irene Behrens, *Die Lehre Von der Einteilung der Dichtkunst, Vornehmlich vom 16 . bis 19. Jahrhundert* (Halle, 1940).
- 6 - G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik* (in numerous German and English editions).
- 7 - A. N. Veselovskij, *Istoriceskaja Poëtika* (Leningrad, 1940).
- 8 - H. Munro Chadwick and Nora K. Chadwick, *the Growth of Literature 1-3* (Cambridge, 1932 - 40).
- 9 - Kaarle Krohn, *Die folkloristische Arbeitsmethode* (Oslo, 1926); Laurits Bodker, *Folk Literature (Germanic)* (Copenhagen, 1965).
- 10 - E.E. Evans - Pritchard, *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* (Oxford, 1937).
- 11 - Richard M. Dorson, ed., *African Folklore* (Bloomington and London, 1972), and Rith Finnegan, *Oral Literature in Africa* (Oxford, 1970).
- 12 - Vilmos Voigt, "Some problem of Narrative Structure Universals in Folklore" *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 21 (1972): 47 - 72 ; p.  
Maranda, "Structuralism in Cultural Anthropology", *Annual Review in Anthropolgy* 1 (1972): 329 - 48.
- 13 - D. K. Wilgus, "The Text is the Thing," *Journal of American Folklore* 86 (1973): 241 - 52. For representatives of the new School see the Works mentioned below in nn. 14, 24, 26, and 27.
- 14 - Dina Sherza and Joel Sherza, "Literature in san Blas: Discovering the Cuna Ikala," *Semiotica* 6 (1972): 182 - 99.
- 15 - André Jolles, *Einfache Formen* (Halle an der Saale, 1929).
- 16 - C.W. von Sydow, *Selected Papers on Folkore* (Copenhagen, 1948).
- 17 - V. Ja. propp, *Specifika zanrov russkogo fol'klora: Tezisy dokladov na naucunoi konferencii* (Gor'kij, 1961).
- 18 - V. Ja. Propp, red., *Metodičeskaja zapiska Po archivnomu hraneniju i sistematizacii fol'Klornyx materialov* (Vilnius, 1964).

- 19 - V. ja. propp, "principy klassifikacii fol' kloristiceskix zanrov," Sovetskaja etnografija 4 (1964): 147-54; idem, "Zanrovij sostav russkogo fol'klora," Russkaja Literatura 4 (1964): 58-76; V. Propp, "Generic Structures in Russian Folklore," Genre 4, no. 3 (1971): 213- 48. The Published material of the Moscow Symposium is available in K. V. Cistov, red., "Simpozium No. 12: Klassifikacija ustno-poeticeskigh zanrov," 7. Mezdunarodnyi Kongress antropologiceskij i etnograficeskigh nauk (Moscow, 1969), pp. 389-436.
20. Prozaiceskie zanry fol'klora narodov SSSR: Tezisy dokladov na vsesojuznoj naucnoj konferencii... 21-23 maja 1974 g. (Minsk, 1974). For recent Soviet genre theory in folklore, see works mentioned in nos. 35, 36, and 37.
21. Lauri Honko, "Genre Analysis in Folkloristics and Comparative Religion," Temenos 3 (1968): 48-66.
22. Juha Penttinen, "Depth Research," Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae 21 (1972): 127-51.
23. Vilmos Voigt, "For 'Text-Context' Researches in Folklore," Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae: Sectio Linguistica 4 (1973): 169-77.
24. The summarizing works of this trend are: J.J. Gumperz and D. Hymes, eds., "The Ethnography of Communication," Special publication of American Anthropologist 66, no. 6, pt. 2 (1964); Dan Ben-Amos, "Towards a Componential Model of Folklore Communication" "Proceedings of the 8th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences 2 (Tokyo and Kyoto, 1968); idem, Ethnology (Tokyo, 1970), pp. 309-11; E. Ardener, ed., Social Anthropology and Linguistics (London, 1971); J.J. Gumperz, ed., Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication (New York, 1972); Américo Paredes and Richard Bauman, eds., Toward New Perspectives in Folklore (Austin and London, 1972); Dan Ben-Amos and Kenneth Goldstein, eds., Folklore: Performance and Communication (The Hague, 1975); Richard Bauman and Joel Scherzer, eds., Explorations in the Ethnography of Speaking (Cambridge, 1974).
- 25 - In this and the following three notes I quote the preprint papers to the Sixth Congress of the International Society for Folk - Narrative Research (Helsinki, June 16 - 21, 1974): Robert Austerlitz, "Toward the Classification of Folklore Genres".
- 26 - Dan Ben - Amos, "the Concept of Genre in Folklore."
- 27 - Roger D. Abrahams, "Genre Theory and Folkloristics".
- 28 - Lauri Honko, "Genre Theory Revisited".
- 29 - Melville J. Herskovits and Frances S. Herskovits, Dahomean Narrative (Evanston, 1958).
- 30 - Honko, "Genre Theory," no. 28. P. 8.
- 31 - Here and following, the German terminology is quoted mostly from Klaus W. Hempfer. Gattungstheorie (München, 1973).

- 32 - Vilmos Voigt, "Position d'un problème: La hiérarchie des genres dans le folklore," *Semiotica* 7 (1973): 135 - 41.
- 33 - Robert Mandrou, *de la culture populaire aux 17 e et 18e siècles* (Paris, 1964); idem, *Introduction à la France moderne* (Paris, 1974).
- 34 - Rudolf Schenda, *Volk ohne Buch: Studien zur Sozialgeschichte der Populären Lesestoffe 1770- 1910* (Frankfurt am Main, 1970).
- 35 - D. S. Lixacev, "Sistema literatury x zanrov Drevnej Rusi, "Slavjanskije literatury. Doklady Sovetskoj delegacii 5 . Medunarodnyi s'ezd slavistov (Moscow, 1963): 47 - 70; idem; "Drevneslavjanskije literatury Kak sistema" Slavjanski literatury 6. Mez-dunarodnyi s'ezd slavistov . Doklady sovetsoj delegacii (Moscow, 1968): 5 - 48; idem, *poetika drevnerusskoj literatury*, 2 nd ed. (Leningrad, 1971), pp. 24 - 94.
- 36 - E. M. Meletinskij et al., "problemy strukturnogo opisanija volsebnog skazki," *Trudy po znakovym sistemam* 4 (1969): 86 - 135; idem, "Esce raz o probleme strukturnog opisanija volsebnog skazki," *Trudy po znakovym sistemam* 5 (1971): 63 - 91.
- 37- In this paper I could not deal with problems expressed in other valuable articles devoted to genre problems in folklore. I owe special reference to the following publications, and hope I can evaluate their suggestions in genre theory of folklore. I on C.



# فرضية التدهور في نظرية الفولكلور

تأليف: آلان دندس  
ترجمة: على عفيفي

بعد ما تم رصد من تطور في علم الفولكلور ضئيلاً جداً، لكن ضالة هذا التقدم لا تثير دهشة كبيرة بالنظر إلى الانحياز الواضح والثابت على مبدئه ضد التقدم في أغلب نظريات الفولكلور. إن نظرة خاطفة على التاريخ الفكري لعلم الفولكلور تكشف عن قاعدة لا لبس فيها، تفترض منطقياً أن عصر الفولكلور الذهبي قد وجد في الماضي، وبالتحديد، في الماضي البعيد. كنتيجة للماضي - الذي وجه النظرة العامة لمعظم الفولكلوريين - وتبعاً لنظرة الفولكلوريين العامة التي يهتم بها هذا المقال فقد ظهر دائماً أن إدماج العصر الذهبي للفولكلور ضمن إعادة بناء تاريخية له يعد ضرورة منطقية مرغوباً فيها بشدة. إن البحث الذي لا نهاية له عن الأرض الـ «بدائية»، كما هي في شكلها البدائي، ur-form، أو «النموذج الأصلي»، في منهج اللغة الفنلندية يظل محتفظاً بكامل قوته في دوائر علم الفولكلور المحافظة.

وبقدر إمكان السيطرة المحكمة على أغراض واتجاه مناهج البحث في علم الفولكلور، تبعاً لطبيعة الفرضيات النظرية، التي لم يتم فحصها بتوسع حتى الآن، والتي يؤمن بها علماء الفولكلور المتخصصون، بقدر ما يكون جوهرياً مطلقاً أن توضع هذه الفرضيات، الأساسية قطعاً، على مائدة البحث إذا ما لاح أي تغير مهم في مناهج تحليل الفولكلور.

من الأمثلة الوفيرة للتفكك أو التحلل أو التدهور - المصطلح المحدد ليس هو القضية - السائد في كثير جداً من نظريات الفولكلور التقليدية. وقد تكون أوضح الأمثلة على ذلك هي تلك

إن الانحياز «ضد التطور» في نظرية الفولكلور يمكن الدليل عليه بسهولة إذا أخذنا بعين الاعتبار، وبإيجاز، عدداً

\* عنوان المقال الأصلي هو: The Devolutionary premise of Folklore Theory.

المؤمن بالتدهور يسلّم عادة بالحركة من المركب إلى البسيط، في حين قد يناقش النشؤاني أن التطور من البسيط إلى المركب هو أمر محتمل بصورة مماثلة. على أية حال، انضبط طومسون إلى تصنيف بعض النسخ الأقدم من «الزوج النجم» باعتبارها مشوشة أو مؤلفة من شظايا، على الرغم من حقيقة أن نسخة «المنشقة» تظهر بوضوح نموذجاً شائعاً متسقاً<sup>(٣)</sup>.

هناك تصورات أخرى لافتة للنظر عن فرضية التدهور في نظريات انتقال الفولكلور، فقد قال جريس Grimms أن الحكايات الشعبية «هي حطام الأساطير» (Tompson ١٩٦٤)، وكما اعتبرت الحكايات الشعبية أساطير محطمة، فقد ساد الاعتقاد بأن الأغاني الشعبية ما هي إلا حطام الملاحم أو القصص الشعرية (Ortutay ١٩٥٩: ٢٠٢ و wilgus ١٩٥٩: ٤٣)، ولكن قد لا توجد مبالغاة عن الفرضية أكثر مما نجده في مفهوم «زيرسجن zersingen»، في نظرية الأغاني الشعبية، حيث يشير زيرسجن إلى «تغيرات طبيعة الهدم»<sup>(٤)</sup>، التي تحدث عندما تغنى الأغاني ويؤول فعل الغناء المتجسد على أنه فعل هدم محتمل، يعرض استقرار الأغنية التي تغنى للخطر<sup>(٥)</sup>. علاوة على ذلك، مثلما يفترض أن غناء الأغاني يدمرها، يفترض أن حكي الحكايات الشعبية يرشح لخطر تخريبها.

إن إعادة حكي حكاية يسمح بأن يصبح نسيان الراوى عاملاً مؤثراً (krohn ١٩٢٦)، وهو ما يتضمنه قانون التصحيح الذاتي، (cf. Glade ١٩٦٦) النفسى المشهور لأندرسون، إذ يرى أندرسون أن استقرار الحكاية الشعبية لا يمكن أن يعزى إلى ذاكرة الرواة القوية، ولكنه يرجع بالأحرى إلى سماع شخص ما إلى حكاية في مناسبات مختلفة عدة، وربما من مصادر مختلفة عدة، ويرى أندرسون أن السرديات قد عدلت نفسها، ولكن أكثر للمصطلحات استعمالاً. يشير إلى الانحياز إلى التدهور. لماذا ساد الاعتقاد بأن الحكاية الشعبية تحتاج إلى تصحيح؟ إن الفرضية التي لا تقبل الجدل القائلة بأن الحكايات الشعبية تصبح «غير صحيحة» بمرور الزمن، وهي وحدها يمكن أن تؤكد الاعتقاد القائل بأن للحكايات الشعبية تحتاج إلى «تصحيح نفسها»، معززة الهدف من النقاش كون الحكايات تقوم بهذا التصحيح أكثر مما يقوم به الناس.

إن ادعاء أن أقدم النسخ الأصلية لمادة فولكلورية هي الأفضل والأكمل أو الأكثر اكتمالاً هو تعالٍ نقدي بفرضية التدهور. وبصورة أوثوماتيكية نقل التغيير أبداً كان نوع هذه المادة من الاكتمال إلى اللا اكتمال لهذا السبب، وبصورة

الأمثلة التي تركز على نظريات انتقال الفولكلور المختلفة. تبدأ تقييمات مثل هذه النظريات، على نحو نموذجي، بدراسة تفصيلية للنسخ، قد تومئ إلى قداصة وضعية<sup>(٦)</sup>. إن أكثر الاعتقادات شيوعاً القائلة بانتقال الفولكلور تنازلياً في الاعتقاد القائل بتحلل الفولكلور بمرور الزمن. ويذهب اعتقاد آخر إلى أن الفولكلور، يكف عن العمل، بالتتحرك من «أعلى» إلى «أدنى» طبقات المجتمع. لا ريب أن هذين الاعتقادين منفصلان على بعضهما تبادلياً، حيث يمكن بسهولة تصور أنه إذا كان الفولكلور يتحرك من «أعلى» إلى «أدنى» طبقات المجتمع، فإنه يخضع بسهولة للتدهور النصي في الوقت نفسه. تتضمن الأمثلة الكلاسيكية على هذه الاعتقادات «مرض اللغة disease of language» لـ «ماكس ميلر» Max Muller، وطبقاً لنظرية مثل نظرية التدهور الدلالي، تختلط الأسماء الأصلية لـ فيدا، والآلهة الأخرى أو تنسى بمرور الزمن، ينطبق على ذلك مصطلح هاتنويومان: Gesunkenes Kulturgut<sup>(٧)</sup> القائل بأن أصول المواد الثقافية لدى طبقات المجتمع العليا، التي ترشح نزولاً إلى الطبقات الأدنى، التي أعتقد خطأ أنها مرادفات «للشعب». إن النتيجة المنطقية لهذا المنشأ «الاستقرائي» لنظرية الفولكلور هي أن الفولكلور تكون، على نحو واسع، من بقايا أعيد تجميعها، كانت قد عولجت للإبقاء على انتقال الثقافة من الأعلى إلى الأدنى كأمر مسلم به.

الجدير بالملاحظة، أن اعتقاد gesunkenes Kulturgut لا يزال لدينا إلى حد بعيد. لقد آمن عالم الفولكلور، وولتر أندرسون، Walter Anderson أن الحكايات الشعبية تنتقل عادة من الناس «الأرقى ثقافياً» إلى «الأدنى ثقافياً» وطبقاً لـ ستيف طومسون stith Thompson (١٩٤٦: ٤٣٨) الذي ردد الفكرة مشيراً إلى أن الهنود الأمريكيين قد استعاروا نمط الحكايات الأوروبية، في حين لم يستمر الأوروبيون حكايات الهنود الأمريكيين. ويذهب طومسون أبعد من ذلك حين يقول: «إذا كان المبدأ لا يزال سارياً بالفعل، حق لنا أن نتعامل عما إذا كان يجب على الحكايات أن تستمر في انحدارها ثقافياً إلى الحد الذي لا يمكن معه العثور عليها إلا عند المستوى الأدنى»، مع أنه يسلّم بأن هذا يمثل مسالة في موقف أندرسون، من ناحية أخرى، ربما أدى انحياز طومسون إلى التدهور إلى إساءة تأويل المعلومات المتاحة المتعلقة بالنموذج الأصلي المفترض لحكاية الزوج النجم star Husband التي درسها مستعياً بالنموذج الفنلندي وشأنه شأن كل علماء الفولكلور المؤمنين بالتدهور، يفترض طومسون أن الشكل الأصلي للحكاية يجب أن يكون للنسخة الأكثر اكتمالاً ونقصاً. وفيما بعد، اعتبرت النسخ الأقصر شظايا. إن العالم



الأصلي الذي ساد الظن في أغلب الأحيان أنه محتجب خلف التأثيرات الهدامة والمفسدة للفعل الشفاهي بصورة ميلوس منها، كانت دائماً مأخوذة في الاعتبار، ولكن لم يكن قهرها في الإمكان دائماً، وربما كانت أكثر الجهود طموحاً وتغاولاً هي ما قام به دارسو الإنجيل باستخدام نقد الشكل.

نقد الشكل طوفاً لريدليش Redlich (١٩٣٩) منهج للدراسة والبحث يتناول المرحلة قبل الأدبية حين كانت المواد تنتقل شفاهياً. لقد ساد الظن أن مواد الإنجيل كانت خاضعة للمصير المحكوم للتقاليد الشفاهية كالتعديل والتغيير والإضافة قبل أن تدور بالطريقة التقليدية. من ناحية أخرى، ساد الظن أيضاً أنه كانت هناك قوانين محددة يمكن إدراكها، تحكم عملية النقل الشفاهي، تلك القوانين طالما اكتشفت أمكن تطبيقها بشكل معكوس على الأناجيل المكتوبة. وعلى هذا النحو العكسي، تملي نقد الشكل أن يصبحوا قادرين على إعادة بناء «السرد» كما حدث بالفعل، والأقوال كما نطقها الله فعلاً (Redlich ١٩٣٩: ١١).

لقد علق بعض علماء الفولكلور على نتائج فرضية التدهور، فقد تحدى فون سيدوف Von Sydow الفرضيات القائلة بأن الشكل الأصلي لحكاية شعبية كان بالضرورة الأكثر اكتمالاً، وأكثر النسخ منطقية (Dundes ١٩٦: ٣٢٢) على الرغم من اعترافه بأن هذه كانت وجهة نظره الخاصة، عندما بدأ بحثه المتعلق بالحكاية الشعبية. وبالمثل يستلكر جيرولد Gerould في كتابه الأغنية الشعبية المتعلقة بالتقاليد «نزع الدارسين غير المناسب في الماضي للتسليم بأن الأغاني الشعبية المبكرة هي على الأرجح أفضل من المتأخرة...» (ص ٢١٤). علاوة على ذلك، يناقش جيرولد أن عملية التدهور التدريجي حتمية؛ «إن تدهور الموضوعات النبيلة والألحان الفاتنة كان لابد أن يستمر منذ أصبحت الأغاني الشعبية شائعة» (ص ١٨٥).

إن الطبيعة الضمنية لفرضية التدهور قد تبذرت أيضاً في صياغة آراء جيرولد عن النسخ الأمريكية لـ «بانجن المجوز» لسير ليونيل Child «١٨ عندما نلاحظ أن «الشيء في كل هذه النسخ، كما يبدو لي، هو الدليل على أنها تتغير، وحتى الاختصاصات لا تدل ضمناً على أي تسخيف بذاتي بالضرورة» (ص ١٧٤). ف فيما بعد اقترح أورتناي أن الأشكال البدائية القصيرة مثل الأمثال أو النكت «هي أكثر قدرة على مقاومة التأثير المفسد لعمليات التدني» (Ortutay ١٩٥٩: ٢٠٧).

برغم بعض تعليقات نقدية لعلماء الفولكلور، لا يتضح أن هناك اهتماماً أكثر على التأثير الهائل لفرضية التدهور على

جزئية، نجد استياءً عميقاً من التغير، يساويه مقاومة عميقة راسخة ضد دراسة التغير في الفولكلور، ومنذ عهد قريب نسبياً ساد موقف مشابه في الأنثروبولوجيا، واستمر حتى العقود الأولى من القرن العشرين، عندما التمس الرواد الإثنوجرافيون المرور على احتكاك مسبق «خالص»، بين المصطلحات الثقافية. غالباً ما يجالغ دارسو الهنود الأمريكيين مثلاً في مصطلحات حقهم الدراسي كما لو كان الهنود الأمريكيون لم يتعرضوا مطلقاً لتأثيرات الثقافات الأوربية، ولم يتأثروا بها. لقد علق شروكي Cherokee، بصورة محددة، في مخازن حكاياته أنه لم يزعج نفسه بتسجيل ما كان واضحاً أنه مقتبسات أوربية. فإذا كانت أشكال الماضي أكثر قيمة، يستبعد ذلك منطقاً أن التغييرات أياً كان نوعها كانت ذات طبيعة هدامة. ومع أن الأنثروبولوجيين قد تعلموا قبول ودراسة التغير الثقافي فإن الفولكلوريين، بصفة عامة، يلزعون إلى الاستمرار في النظر إلى التغيرات بارتباب.

ربما كانت أكثر المقالات النقدية تفصيلاً عن نظريات انتقال الفولكلور هي مقالة عالم الفولكلور السجري أورتناي الذي يلاحظ أن «دائماً ما تتضمن إعادة الحكى تغييراً، وعلى الرغم من إمكانية وجود عنصر إبداعي دائماً مسضمناً عند صنع أي تغير يصبح النقل الشفاهي، في مراحله النهائية مكافئاً للتفاسد، ولعملية النقل بمتعة ناتجة عن السيان، (Ortutay ١٩٥٩: ١٨٠). «مجر ستيت طومسون عن الموقف نفسه تجاه التغير عندما يخلص وجهة نظر وولتر أندرسون: «في المرة الأولى التي يحدث فيها تغير في تفاصيل حكاية يكون هذا خطأ بغير شك، عيباً في الذاكرة» (١٩٤٦: ٤٣٧). إن التغييرات الضارة قد تنتج عن ضعف الذاكرة، أو عن التوليدات غير المقبولة، أو من تلوث النصوص.

لاحظ الدلالة الأزدراطية الواضحة في عبارة «نص ملوث»، العبارة التي تعكس مرة أخرى الحضور القوي لفرضية التدهور (Thompson ١٩٤٦، Krohn ١٩٢٦، و Bach ١٩٦٠).

لقد انعكس الموقف السلبي العام تجاه التغير بوضوح في منهج الفولكلور. وبشأنه كما تفحص الإثنوجرافيون، بعناية، التفاصيل التي لا يمكن تجنبها التي أضيفت حالياً من خلال الاحتكاك بين الثقافات، في محاولة لاكتشاف الثقافة الأصلية النقية غير الزائفة، التمس أصحاب المنهج التاريخي الجغرافي للفنلنديين العمل عكسياً على التغيرات غير المرئية (أو تعبارة طومسون، الأخطاء والعيوب) لكي يكتشفوا النموذج البدائي الأصلي النقي غير الزائف. إن صعوبات البحث عن النموذج

إلينا سائدة على كل الصنم الأخرى، كذلك يقترح هارتلاند أن ذلك الانتخاب التفاضلي الذي كان يميل إلى: «حذف الأعشاب البرية والضرارة، وأحياناً، وبمهدأ، ليس بالضرورة الأجدر بالثق، بل الأجدر بالثق هو الأجدر فنية، إن فكرة أن الانتخاب التفاضلي قد تم تشغيله بهذه الطريقة لكي يصون المنتجات الجمالية الرفيعة كانت بالطبع منسجمة تماماً مع مفهوم الارتقاء بوصفه تطوراً.

على الرغم من هذا المثال المعزول عن التطبيقات الإيجابية، للظهور، الارتقالي الذي طبق النظرية على الفولكلور - وهناك أمثلة أخرى عدة - فإنه يعد دليلاً، إلى حد ما، على أن مفهوم التطور في ذاته كان له تأثير سلبي تدميري على نظرية الفولكلور. لقد استمر ربط الفولكلور بالماضي بصرف النظر عن تألقه أو عدم تألقه، وكان معني التطور هو ترك الماضي في الخلف. من هذا المنظور، فُرد للبدائي النبيل والفردى النبيل أن يفقد فولكلورهما عندما سارا قدماً، على نحو إيجابي، في اتجاه الحضارة؛ وهكذا لم يتعلق الأمر بارتقاء الفولكلور، بل تعلق بصورة أكبر بالارتقاء بعيداً عن الفولكلور.

وربما أمكن رؤية ذلك بصورة أفضل في عمل تيولر Tylor للمعارض بصورة شديدة الصلابة لنظريات التدهور الصارمة التي أبعدت بلا ريب الارتقاء الثقافي من الأدنى إلى الأعلى. في الوقت نفسه، ناقش تيولر بصورة فعالة تدهور الفولكلور، لم يكن هناك تعارض في هذا، فمن ناحية، أعلن تيولر أنه: «على الرغم من التشويه المستمر للتصنع، فإن النزوع الجوهري للثقافة من البدائية وحتى العصور الحديثة لم يتغير منذ البدائية وحتى التحضر» (١٩٥٨: ٢١). من ناحية أخرى، رأى تيولر الفولكلور على أنه «بقاء للأصلح، حتى يمكن أن «ينقل أو يغير أو يفسد، شطابا الثقافة (ص ١٧). بإيجاز كلما تطور الإنسان، انحدر الفولكلور. إن رجسة نظر تيولر واضحة، قهلاً، اقترح أنه من الممكن تتبع الأصول الخاصة بألعاب الحظ في طقوس الكهانة عند القدماء بقدر ما كانت هذه الألعاب «أثاراً لفرح من فروع الفلسفة البدائية التي كانت في منزلة رفيعة، ولكنها سقطت الآن في هوية التحلل التي تليق بها» (ص ٧٨). وفي عبارة لا لبس فيها، يمان تيولر: «أن تاريخ الآثار المتبقية في حالة كهذه من حالات الفولكلور وفنون السمر، التي تأخذنا بعين الاعتبار، هي في معظمها تاريخ للتناول والتحلل. وكما تتغير عقول البشر في الثقافات المتطورة، فإن العادات والآراء القديمة تصمحل شيئاً فشيئاً». على الرغم من ذلك، يسلّم تيولر بوجود استثناءات عرضية

نظرية الفولكلور وعلم المنهج. وفي أحسن الأحوال، يبدو أن علماء الفولكلور يتلون الفكرة اللقطة بأن عالم الفولكلور أخذ في الانحدار. حتى قوانين أولريك olrik للصمات قوانين الملحمة الفولكلورية، ساد الظن أنها ستصنف إن عاجلاً أو - آجلاً. فمثلاً اقترح أولريك أن قانون العدد ثلاثة يضمن تدريجياً لمطالبات فكرية للرفاء بواسطة أكثر (Dundes ١٩٦٥: ١٣٤). إن أحد الأسباب الممكنة لنقص الاطلاع يمكن عزوه إلى أن الفولكلور قد اقتدرن بالحول أكثر من اقتدرانه بالتدهور. وهنا ينشأ السؤال المهم: كيف يظل علماء الفولكلور مسلمين تماماً بوجهة نظر تدهورية، في وقت كانت فيه أفكار كثيرة جداً عن التحول والتقدم في السقدمة من الفكر الأوروبي؟

لقد تم توثيق التاريخ الفكري لفكرة الارتقاء بصورة معقولة<sup>(٦)</sup>. وليس من شك أن هذه الفكرة قد برزت تقريباً في الوقت نفسه الذي بدأ يطبق فيه علم الفولكلور. إن كلمة ارتقاء تعني أكثر من أن «الأشياء الحديثة، كانت جيدة بقدر ما كانت الأشياء القديمة». كما تبين النقاشات التي سادت في أواخر القرن السابع عشر. كلمة ارتقاء كانت تعني أن العصر الذهبي ليس في الخلف ولكنه يوجد أمامنا (Barnes ١٩٦٥). إن فلسفة الأخلاق الوضعية الخاصة بذروة تكامل الإنسان والمجتمع كان لها تأثير، لأد من وضعه في الاعتبار، على مسلك معظم النظم الأكاديمية. هكذا وكما سرى، كان تأثير فكرة الارتقاء على معالجة المواد الفولكلورية سالباً بصورة كبيرة أكثر مما كان إيجابياً.

وحتى نتقن، كانت هناك بعض محاولات لافتراض أفكار ارتقائية في نظرية الفولكلور. ويقدم هارتلاند Hartland (١٨٩٠: ٣٥٠) واحداً من الأمثلة المدهشة حين يقترح أن السرد في كل أرجاء العالم قد انتهت قانوناً ارتقائياً أساسياً وشاملاً. فقد تغيرت الحكايات الشعبية، وبخاصة الأحداث في الحكايات، تبعاً لهذا القانون. وفي معرض حديثه عن حدث في سلسلة حكايات «الغرفة الممنوعة» Forbidden Chamber، يلاحظ هارتلاند (١٨٨٥): «الحدث في هذا الشكل صفة مميزة لحياة الهمجية بصورة خاصة مع تقدم الحضارة، ومثلما يتم إهمال الأسباب التي شكلت حضارة متقدمة، يمكن أن نتوقع أن الحادثة نفسها سوف تخضع إلى شكل أكثر ملائمة لمراحل أعلى من الثقافة. إن كان لابد أن تتأقلم إحدى مواد الفولكلور حتى يظل على قيد الحياة. لقد تحدث هارتلاند (١٨٩٦: III، ١٥٦) عن العقل الشعبي، وكيف «ينقل» بمروره، عبر عملية مناظرة لعملية الانتخاب الطبيعي التي يمكن أن نسميها الانتخاب التفاضلي، فالنسخة التي وصلت

مختلفة، وفي الحقيقة، حتى عندما يتحول مثل هذا النمط السابق لجماعة ريفية شبيهة متجانسة إلى جماعة مدنية، غير متجانسة، أو شبه شعبية، تتبقى أنماط جديدة من الفولكلور، كانت الرأسمالية، حقاً، سبباً في ظهورها مثل إنتاج الفولكلور من إعلانات تجارية (Dundes 1913).

مع ذلك، حتى المحاولات التي تنكر فكرة أن الفولكلور في سبيله إلى الموت، لا يمكن أن تتخلص كلية من قاعدة التدهور التقاليدى. يخطئ ريتشارد دورسون Richard Dorson كتابه (الفولكلور الأمريكي) بعبارة:

«إن فكرة أن الفولكلور في سبيله إلى الموت هي نفسها فولكلور (ص 278)، فمن ناحية، يشير دورسون إلى أن هذه الفكرة تقليدية، بالإضافة إلى ذلك، مادام أنه يوضح لا يؤمن بأن الفولكلور في سبيله إلى الموت، فإن الاستخدام اللغوي لمصطلح فولكلور يلحق إلى فكرة الفولكلور بوصفه كذبة أو فكرة خاطئة. على أية حال، يشير معنى «فولكلور» في العبارة «هذا فولكلور» في لغة العامة إلى خطأ ما. إن هذه الدلالة الازدراكية المضاعفة في كلمة فولكلور<sup>(٩)</sup> ذات علاقة وثيقة بفرضية التدهور. فإذا اعتبر الفولكلور مرادفاً للجهل، يتبع ذلك أن استحضاره شيء جيد. بهذا الاستنتاج يحاول التربويون والمصلحون الاجتماعيون قمع خرافات ممارسة الطب الشعبي باعتبار أن هذه الممارسات متضاربة مع الأخلاق في ذاتها، أو متضاربة إلى درجة أنها تجعل أو لا تشجع على استشارة الأطباء الدارسين لعلم الطب. على سبيل المثال، لا تكون القضية هي أن الفولكلور في طريقه إلى الموت فحسب، ولكن الأخرى هو أن موت الفولكلور شيء جيد. علاوة على ذلك، ولأنه مما يوجب له أن الفولكلور لا يتخذ سبيله إلى الموت بسرعة كبيرة، فإن ذلك يضمن أنه على البشر أن يمدوا يد العون للإجهاد عليه.

التحطيم إزاء الفولكلور (أو بعبارة أخرى: الصواب إزاء الخطأ) قضية ذات شعبتين تتحكمت وثيقاً بفرضية التدهور. الخلاصة هي أن الفكرة: كلما زاد التحطيم، وبخاصة كلما زاد محور الأمية، تناقصت الأمية من ثم، كلما تناقص عدد الجماعة حاملة الفولكلور، كلما تناقص الفولكلور. لقد ساد ظن خاطئ أن المتعلمين لا فولكلور لهم. وهذه حقاً هي فكرة النشوء الارتقائي التي أعيد التصريح بها كلما أصبح الإنسان غير المتعلم والإنسان الأمي متعلماً، فسوف يميل إلى فقد فولكلوره. وبالمثل تماماً، لاحظ جيرولد (1907: 244): «لم يلاحظ أن الأغنية الشعبية في طريقها للتفكك حتى انتشار

لهذا القانون (ص 136). فإذا كانت بقايا الفولكلور في سبيلها للموت حقاً، أو أنها ماتت بالفعل، إلا أنها تقدم قدراً كبيراً من الوعى إلى تيلور حتى يذلل أن سبيل علماء الفولكلور والإثنوجرافيين لا بد أن يطابق طريق علماء التشريح الذين يواصلون دراستهم على الميتين إن أمكن برغم العقبات، فكثير مما يمارسون دراستهم على الكائنات الحية (1908). هنا نصل إلى النتيجة المنطقية الجوهرية للتدهور: الموت. يفسر هذا السبب الذي جعل علماء الفولكلور المؤمدين بالتدهور يكرسون أبحاثهم على المواد الميتة. إن وجهة النظر التي مازالت محتقة بصورة كبيرة، هي أنه كلما أنجز البشر في العالم كله أوضاعاً حضارية، تناقصت بقايا الفولكلور، إلى أن يأتي يوم يخفى فيه الفولكلور كلية. هكذا يكتب رث بنديكت Ruth Benedict بحزم في موسوعة العلوم الاجتماعية سنة 1931، «بمعنى صارم، الفولكلور صفة متخفية في العالم الحديث» (انظر Dundes 1966: b)، فهل حكم على الفولكلوريين إذن بدراسة الاختفاء والموت والميت فحسب؟

بالطبع، جاءت التقارير المتشائمة عن موت الفولكلور، في جزء منها، نتيجة للمفهوم المتصل والصيق عن الشعب باعتباره الأمي في مجتمع متعلم، للشعب بوصفه قروياً، وباعتباره جماعة ريفية معزولة<sup>(١٠)</sup>. ولأن مفهوم الشعب عند أغلب علماء الفولكلور في أوروبا وآسيا ما يزال مقصوراً على النحو السابق، مستشهدين على ذلك، في الواقع، بتعريفات المجتمع الشعبي التي وضعتها عالما الأنثروبولوجيا الأمريكيان ريدفيلد Ridfield وفوستر Foster<sup>(١١)</sup>، فقد كان من السهل عليهما أن يزعم أن كل ما هو شعبي في سبيله إلى الموت تدريجياً، وطبقاً لفرضية تدهور الثقافة الشعبية أو القروية، يمد تدهور الفولكلور نتيجة منطقية. ويعرض أورتوناي هذه الفكرة قائلاً: «طالما استمرت التقاليد الشفوية الفردية في الوجود كبديّة مستقرة، طالما لمبت عمليات الهدم والإتلاف دوراً ثانوياً في الجدل الدائر بشأن النقل الشفاهي» (Ortutay 1909: 201)، ولأن قيام الثورة الصناعية كان بلا ريب أحد أسباب تفتت الثقافة القروية، فقد كان باستطاعة عالم الفولكلور الليدوي أورتوناي أن يشير بأصابع اللوم إلى الرأسمالية في تدميرها الثقافة القروية «ثقافة الشعب»، ومن ثم، تدمير الفولكلور (ص 201-206). وبالطبع، إذا كان مقتور علماء الفولكلور تحرير أنفسهم من هذه الفكرة الضيقة الآتية للسقوط حول مفهوم كلمة الشعب، لأدركوا أنه لا تزال هناك جماعات شعبية عديدة قائمة ونشطة (عرقية ودينية ومهنية وغيرها)، وهذا يعني أن المجتمع القروي ليس سوى نمط من أنماط شعبية

لقد لخص فرويد Freud فلسفة تدهور الحياة في الحضارة ومساوئها - يشير الطوران نفسه إلى المبدأ - عندما أعلن أن «مانسميه حضارتنا نفسه هو ما يقع عليه اللوم فيما يخص جزءاً كبيراً مما نعانيه من بؤس، وأننا يمكن أن نصبح أسعد حالاً إذا كفنا عن هذه الحضارة وعدنا إلى الحالة البدائية، من الملاحظ أيضاً أن المنهج الفرويدي قد اشتمل على تصفية أو إزالة الانطرابات العصبية الحالية بعلاجها بوصفها آثاراً باقية من - Fuller، وحادثة أكثر اكتمالاً في ماضي الفرد. إن إعادة البناء التاريخي للشكل الجرجي البدائي لشرح ظاهرة التنشيط للاعقلاني مشتقة من النسيج المنهجي نفسه كتقنيات إعادة بناء الفولكلور. ربما كانت أكثر إيجازاً لعلماء الفولكلور، تلك المقاربات الفولكلورية الواقعية الموجودة في التقاليد الأندروصوفية لرويلف شتاينر Rudolf steiner وأتباعه، بالإضافة إلى تطبيقات التحليل النفسي لكارل يونج Carl Jung وأتباعه يمثل الفولكلور بالنسبة إلى كل من شتاينر ويونج مركبة مهمة يمكن أن يسافر بها الأفراد إلى الخلف عبر الزمن لكي يكتسبوا منفعة روحية حيوية. بعبارة أخرى، فإن الاتصال بالفولكلور يمثل أحد السبل للعودة إلى الخلف إلى الطبيعة (الطبيعة الإنسانية النموذجية) وبعيداً عن الحضارة المدمرة الماضية قديماً، توضع محاضرة رولف شتاينر المؤثرة «تأويل حكايات الجن» التي ألقاها في ٢٦ ديسمبر ١٩٠٨ في برلين، الطبيعة التدميرية للحضارة باعتبارها صنداً للفولكلور. وتنتمي حكايات الجن، طبقاً لشتاينر، إلى ماضٍ سحيق حين كانت قوى البصيرة ما تزال في حوزة البشر، وحيث كان لديهم اتصال بالحقيقة الروحية. في العصور الحديثة، انهمك الإنسان بصورة خاطئة في مساعيه العقلية وأصبح على غير اتصال بالحقيقة الروحية. ولحسن الحظ وبقراءة وفهم حكايات الجن (بصورة أندروصوفية بالطبع) يستطيع الإنسان الحديث أن يحاول إعادة اكتشاف ميراثه الروحي المفقود منذ زمن طويل. بهذه الطريقة، وبلغه أقل غموضاً إلى حد ما، ناقش يونج أن الأساطير ورمزاتها الأصلية: «تصفي عائدة إلى ما قبل التاريخ مع مفاهيمها الروحية السبقة الخاصة بها»<sup>(١٢)</sup>. وشأنه شأن شتاينر يعتقد يونج أن الحقيقة الروحية البدائية هي في صورتها الأصلية حقيقة مسيحية، ومثل شتاينر أيضاً، يعارض بصورة لا تقبل للتحول المحاولات الفكرية العقلانية لشرح محتوى الأسطورة. وربما تتسبب النظرة المسيحية الصريحة لمقاربة شتاينر ويونج للفولكلور في إدراج العصر الذهبي في الماضي.

ويابعد الإنسان عن رحمة السماء وتلونه بالحضارة يحتاج الإنسان أن يشر على بلسم لروحته الجريحة بتعميد نفسه

التعليم الأساسي وتحول عامة الشعب من العادات الشفاهية إلى العادات البصرية، ذلك التحول الذي كان مسرحه القرن التاسع عشر، الأكثر ذيوياً بالطبع، وهو موقف ألبرت لورد Albert Lord: «في حين يمكن أن يحدث وجود الكتابة في المجتمع تأثيراً على العادات الشفاهية، إلا أنه ليس لها بالضرورة تأثير على الإطلاق» (١٩٦٠: ١٣٤ - ٣٥). من المشكوك فيه تحديداً هو ما إذا كانت زيادة المعرفة بالقراءة والكتابة والتعليم قد أثر بصورة جادة على نوعية وكمية الخطاب الشعبي والنكت من عدمه، على الأقل في الثقافة الأمريكية. علاوة على ذلك، إذا كان هناك أية صحة لما سمي بمفهوم «إنسان ما بعد التعليم» (كصند لإنسان ما قبل التعليم أو الإنسان غير المتعلم) بالإشارة إلى فكرة أن المعلومات قد تم تداولها عن طريق وسائل الإعلام مثل الراديو والتلفزيون والسيما، بالاعتماد على الدائرة السمعية الشفاهية، أكثر من الاعتماد على الكتابة أو الطباعة، من ثم، يصبح أكثر وضوحاً أن التقاليد الشفاهية فيما يسمى بالمجتمعات المتحضرة لم تمت بمعرفة القراءة والكتابة.

إن الفرق بين مستقبل وجه النظرة العالمية مستخدماً النشوء الارتقائي بعيداً عن الفولكلور، وماضٍ وجه النظرة العالمية مستخدماً استمتاعاً بالثأ بصورة رومانتيكية بمواد التراث القومي الفولكلورية الرائعة يبدو فرقا واضح المعالم. هكذا، يكون مهماً أن نذكر أن ليس كل شخص يؤمن بشرط الارتقاء المتجه نحو المستقبل. هناك عدد من فلسفات الحياة التي تقول بالندهور، فلسفات تشجب الانتهاكات التي قامت بها الحضارة. في مثل هذه الفلسفات التي تنادي ببدائية الثقافة<sup>(١٣)</sup> يظل العصر الذهبي مخجداً بصورة أمة في الماضي، في حين تعمل آفات الحضارة بمعالوها الهدامة مدمرة كل ما هو طيب وجدير بالاهتمام. من هذا المنظور، لا يزال الفولكلور والحضارة متضادين - تماماً كما كانا في عصر نبلور، لكن الفرق القيمي هو أن الفولكلور شيء طيب والحضارة شيء سيئ أكثر منها أي شيء آخر. ويمكن التعبير عن الفرق طبقاً لمبدأ الفائدة أيضاً، فقد تضمنت تعاليم القرن العشرين لتطور مبدأ تجاه مذهب النفعية. لقد عني التطور والارتقاء زيادة في الموارد الثقافية للنافة. على هذا الضوء، تم تعريف الفولكلور بوصفه بقايا أثرية، أو بقايا جثة لا تنفع لها أساساً<sup>(١٤)</sup>. ومع استبدال الندهور بالارتقاء في النظرة العالمية العامة، نجى إمكانية إعادة تقييم الفولكلور بوصفه شيئاً نافعاً أكثر من كونه بلا فائدة، وقد يوجد مقال على هذا في بعض المقاربات السيكلوجية للفولكلور.

موجود. السؤال بالتأكيد أي مشروع من مشاريع التدهور يكون في حالة رواج أي أية لحظة من الزمن؟ (١٣).

عند تقديم أهمية تعريف فضية التدهور في نظرية الفولكلور، فهناك عدة احتمالات. إحداها أن الفولكلور هو في حقيقته انحدار، وهذا يعني أن التعبيرات المختلفة عن فرضية التدهور تلك ببساطة على هذا، الاحتمال الثاني هو أن فرضية التدهور هي منتج ثقافي محدود بوجهة النظر الأوروبية الأوسع في القرن التاسع عشر، تلك النظرة التي فصلت الرومانتيكية والبدائية، والتي شجعت الدارسين في نظم دراسة عديدة على النظر إلى الماضي والعمل عليه في اتجاه الحصول على الماضي المكتمل المأمول. وإذا كانت هذه هي الحال، كان مفيداً أن نقترح بدلاً عن الفرضيات السابقة إلى الدرجة التي يمكن معها أن نخول لعلماء الفولكلور المحدثين الهرب من الالتزام بفكرة التدهور. يمكن للمرء على سبيل المثال أن يقترح مخططاً دورياً<sup>(١٤)</sup> يفترض أن المواد الفولكلورية يمكن أن تبعث إلى الحياة بحكمة العناية بعد فترة من تَحُلُّها، أو يمكن أن يبيى نموذجاً يكون فيه الفولكلور مطحوراً بحق، أو بالأحرى راقباً في زمن ما، لماذا علينا أن نظن، مثلاً، أن التكت التي حكيت في أية حقبة هي بالضرورة، أدنى بأى شكل من التكت التي حكيت في حقبة ماضية. ألا يمكن أن يكون في دنيا الممكن البشري أن نسخة جديدة من تكتة قديمة يمكن أن تكون مثلاً أفضل على الأسلوب الشفاهي والكثافة أكثر من سابقوها؟ لابد أن يكون هناك إدراك لحقيقة أن التغير في ذاته ليس شيئاً بالضرورة. إن التغيير شيء ملهيبي وهو ليس بالطيب أو بالسئ، إذ يمكن أن يكون طيباً أو سيئاً أو كليهما. وعلى ضوء هذا، فإن «وحدة إبداع ما، أشكال فنية تفرق للحصر، كما أشار أورتوناي إليها (١٩٥٩) لا تحتاج إلى الاعتماد على فكرة أن الإبداع الأولي مثالي، وإن التكوينات التي لا حصر لها التي تنبع هي اشتقاقات غير مثالية فحسب. إن الفكرة عن إبداع ما بعد إحياء تكوينات متعددة تشبه كثيراً إظهارها لما وصفه المفكر التاريخي لف جوى، Love joy ١٩٥٧ ضمن إطار سلسلة الوجود العظيم، ذلك المفهوم الفكري السائد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. إن الاشتقاقات العديدة من شيء واحد يمكن أن تفهم تحديداً كشيء منتم ليس إلى فئة ينظر منها أن المثالية بالضرورة، ومنطقياً، يجب أن تكون سابقة على اللا مثالية، ولكن بالأحرى إلى فئة يمكن أن يكون أعضاؤها في رتب حسب السلالة! أو حسب التسلسل الهريراركي (حسب مصطلحات علم الجمال) أو حتى بوصفها متساوية بصورة وجودية.

بالأساطير والحكايات التي يفترض أنها تقدم إمكانية خلاص روحي جزئي، على الأقل بهذه النظرة يكون الإنسان الروحي هو اللقادر على القضاء على خطر الموت وليس الفولكلور، ومن المؤثر للفصول القدر الضئيل من الالتفات الذي حظيت به مرافق شنابر ويونج من قبل علماء الفولكلور، لأنهما بحق رائدان للمنطقة المجهولة في مجال الفولكلور التطبيقي؛ إذ يقدم الفولكلور في إطارهما المفاهيمي مصدراً قريباً لعلاج الاضطراب العقلي، إن لم يكن المرض العقلي عند الإنسان الحديث.

برسم صورة دقيقة تصف طبيعة فرضية التدهور، يمكن للمرء رؤية تاريخ دراسة الفولكلور على ضوء جديد، سوف يظهر أن كل إبداع منهجي متعاقب قد تكون من تطبيق مختلف تماماً إلى حد بعيد لنظرية التدهور. إذا كان من الدقيق أن نقول إن ميثولوجيا نظام المجموعة الشمسية لماكن ميلر قد خضعت لاندرو لانج Andrew Lang ومقاربة جماعة الفولكلور الأنثروبولوجي، أمكن للمرء قول إن الفكرة العامة الحاسمة عن «مرض اللغة» قد استبدلت برأى فحواه أن الأفكار البدائية «المنطقية» كاملة الشكل قد تفشت بمرور الزمن لتصبح بقايا عقلية غير منطقية متشظية في الحضارة. علاوة على ذلك، يمكن للمرء أن يعتبر أن فرعاً واحداً من نظرية البقاء كان أكثر المقاربات تحديداً للأسطورة والطقس، ذلك الفرع الذي اعتبرت فيه الألعاب والرقص الشعبي والأغاني الشعبية مشتقات متفخمة من أساطير أصلية، أو حتى من طقوس ميكرة، يفكر المرء، مثلاً، في نضال لويس سيبيس القائل بأن الشعر الشعبي، بما في ذلك بعض شعر الأطفال الشعبي بالتحية، بقايا أساطير ومقوس؛ وهذا يعني أنها تمثل في شكلها المحطم أو المصحف الوصف المنطوق أو الشفاهي للطقس (Spence ١٩٤٧: ٢). بالإضافة إلى ذلك، إذا كان دقيقاً قول إن التطور الثقافي من الأدنى إلى الأعلى في أولغر القرن التاسع عشر الذي تأسس على مبدأ الآثار المتبقية، قد فقد السيطرة بدوره في دوائر الفولكلور ليفتح الطريق أمام للنسخة التقليدية للمنهج المقارن الأقدم، ومن ثم يمكن رؤية أن مفهوم انحلال البقايا الأثرية المشوهة قد نجح بالمثل بفضل تكتيك جمعت وفقاً له نسخاً كثيرة جداً لموضوع ما، نسخاً يقال عنها أنها تعاني من تلفيات في الكثافة من الفولكلور على أمل إعادة بناء الشكل الأساسي التام، وإن كان افتراضياً، لابد أن هذه التحقيقات الجزئية الكثيرة قد انطلقت منه. هكذا لا يكون السؤال هو ما إذا كانت قاعدة التدهور أو فرضية موجودة في نظرية الفولكلور أو منهجه أم لا. ليس هناك شك أن هذا

تنشأ في بعض الأحيان، بعبارة أخرى، لا حاجة هناك لجعل العصر الذهبي في الماضي الصحيح أو في المستقبل البعيد، ويمكن فقط أن نشير إلى أن الفولكلور شيء كوني الوجود فحسب، فهناك دائماً فولكلور، وفي جميع الاحتمالات سيكون هناك فولكلور في المستقبل أيضاً، «ومادم يوجد تفاعل بين البشر، ووجد خلال هذا التفاعل توظيف للأشكال التقليدية من وسائل الاتصال، فسوف نظل لدى علماء الفولكلور فرص ذهبية لدراسة الفولكلور.

في إطار مستمد بقوة من عناصر مستمدة من مصادر مختلفة نظرياً، يمكن قول إن الفولكلور يوجه عام ليس في سبيله إلى التدهور أو الفناء، ولكن هناك بعض الأجناس فحسب، أو بعض الأمثلة عن بعض الأجناس تتناقص شعبيتها أو استخدامها مثلما يحدث لأحجية حقيقية أو لأغنية شعبية في المجتمع الأمريكي المعاصر، وعلى النوازل نفسه، يمكن أن نفترض أن الفولكلور عامة ليس أخذاً في التحول والارتفاع، ولكن بعض الأجناس أو بعض الأمثلة من بعض الأجناس تزدهر شعبيتها أو استخدامها، وأن أشكالاً جديدة من الفولكلور

## الهوامش

- ٨ - المسألة هي أنه لا يوجد بالمثل علاقة بين «فئة من الناس - Folk، محددة ضمن المجتمع تستخدم كلمة Folk، ببساطة كمرادف لـ «قروي»، المجتمع الشعبي أو القروي لا يمثل إلا مثالاً واحداً فحسب على كلمة Folk، بالضمي الفولكلوري. إن أية جماعة من الناس تقسم فيما بينها عاملاً شاملاً يربط بينها، مثلاً، مجموعة مدنية مثل جماعة عمال، يمكن، بل يكون لديها فولكلور بالمثل. Folk، هو مفهوم مرن يمكن أن يشير إلى أية كُما هو الحال في الفولكلور الأمريكي، أو إلى عائلة واحدة. القضية النقدية في تعريف كلمة Folk، هي: أي الجماعات بالمثل لديها تقليد؟
- ٩ - الدلالة السلبية لـ Folk، هي بلا شك محدودة بالعالم الناطق باللغة الإنجليزية، انظر مثلاً: *Elisée Legros' Vqible sur les no.e et les tendances du folklore*
- ١٠ - دراسة مرسعة عن هذا المفهوم انظر: Lovejoy and boas (١٩٣٥). أيضاً whitney (١٩٢٤) و Scheffler (١٩٣٦).
- ١١ - Hodgen (١٩٣٦) هو أحد أفضل المصطلحات لمصطلح «البقاء - Survivals، انظر أيضاً Voget (١٩٦٧).
- ١٢ - انظر jung و kerényi (١٩٦٣: ٧٢). فكم مأخوذ عن Drake (١٩٦٧) ويحدد أن لديه ملاحظة صغيرة مأخوذة عما قبل مسيحية Jung، وإشعارية غير المتصلة للأسطورة. يرى Jung إن السصح يضرب مثلاً على أن نموذج النفس البهائية ذات البهيرة العقلية التقنية بصفة عامة في مقابل الـ «خبرة» هو أمر غير كاف، مع أنه يعترف بأنه لا يستطيع أن يثقل خبرته إلى العامة من حوله. انظر Laszlo (١٩٥٩: ٣٢، ٣٦). على أية حال، عندما يتحدث jung عن «تفكك المسيحية» و «التطور الشيطاني لطعم والتكولوجيا» (ص ٣٥)، فإن ذلك التعبير عن رؤية العالم عن الشخص. لننظر في مقارنة steiner للفولكلور انظر عمله: تأويل كتابات الجن، أو أي من الكلمات التي وريث في Dundes (١٩٦٥).
- ١٣ - عندما تم الإشارة إلى فرضيات الشخص يكون من السهل إيجاد أمثلة عليه، مثلاً انظر Varagnac (١٩٦٥).
- ١٤ - بعض المخططات الدورية الجديدة تم تلخيصها في Lovejoy and boas (١٩٣٥)، وانظر أيضاً Van Doren (١٩٦٧).

- ١ - تقدم Qrtutay (١٩٥٩) مثل هذا المصطلح. انظر بصفة خاصة ص من ٢٠٠-٢٠٧، وانظر أيضاً: macmilian (١٩٦٤).
- ٢ - للموصل على نبذة وافية عن نظرية Naumann انظر boch (١٩٦٠: ٦٤، ٦٩، ٤٣٥، ٤٤٠) أو Hultkrantz (١٩٥٠: ١٥٨ - ٥٩).
- ٣ - للورف على بعض التفاصيل النقدية التي تقول بأن فرضيات الشخص يمكن أن تركز في فرضيات «الدراسات التاريخية والجغرافية، انظر: Alan Dundes (ed) (١٩٦٥: ٤٤٩-٩١٠٥).
- ٤ - للتعريف مأخوذة من Laurits Bodker (١٩٦٥)، أما التأكيد فقد أضيف.
- ٥ - للموصل على دراسات موسعة عن «Zersingen، انظر Renata Dessauer (١٩٢٨) و Goia «zersingen، والظاهرة المتعلقة به تم بحثها أيضاً من قبل Bach (١٩٦٠: ٥٠٩-١٠). لاحظ أنه لو آمن باحث الفولكلور بالمثل «Zersingen، فإنه سيبدأ بتساريع جهده لمنع إقامة أية عروض فولكلور، ذلك لأنه يعتقد أن التدهور سيلازم العرض حتماً أو سيكون للتدهور نتيجة من جراء العرض، ويمكن للمرء فحسب أن يدخل باحثي الفولكلور وهم يلهلون متوسلين خلف الناس طالبين إليهم ألا يفتن الأضاني الشعبية، ويشرحون لهم برفق أن القيام بفنائها الآن سيؤدي حتماً إلى تدميرها. وقد يكون ذلك منظوراً لما يفعله أماء المكتبات القلوق بشدة بشأن فقد الكتب أو ما يمكن أن يلحقها من تلف، وإذا فازهم بعضنرا الاحتفاظ بالكتب كلها داخل خزائنهم، وقد أكرم إغلافيها، بعيداً عن القراء مجموعهم. الفرق، بالطبع، هو أن باحثي الفولكلور ليس بمقدورهم منع الناس من استخدام الفولكلور، حتى لو أرادوا هم ذلك. برغم ذلك، لا بدوا أن النسبة المعدلة من فلسفة الـ «zersingen» هي السائدة بين باحثي الفولكلور المتطهرين بشدة على الجمع السريع للفولكلور قبل أن يختفي أو يموت، أو قبل أن يماني من فقدان معناه إلى حد بعيد.
- ٦ - في المصادر القياسية تشمل على Baillie (١٩٥٠)، Bary (١٩٥٥) Ginsberg (١٩٦٣)، Van Doren (١٩٦٧).
- ٧ - لإلقاء نظرة عامة على الصياغات المفاهيمية المتعددة لكلمة «فولك» - Folk، انظر Hultkrantz (١٩٥٠: ١٢٦-٢٩).

# التغير في القصة الغنائية

## (١- الشكل)

عبد العزيز رفعت

تتركز صعوبات دراسة التغير في الأدب الشعبي، بوجه عام، لا في تعذر حصول الباحث على كل نماذج «Models»، المادة موضوع دراسته فحسب؛ بل كذلك في تعذر تراثيه الدقيق لتلك النماذج وفق تعاقبها الزمني؛ حتى يتسنى له ربط التغير بفترة حدوثة، قصد الوصول إلى فهم أمثل لطبيعته وأسبابه وشروطه، وذلك عن طريق المراجعة الحادة بينه وبين عوامل الفترة التي أدت إليه، اجتماعية كانت أم ثقافية أم سياسية أم اقتصادية، وبالتالي إكساب النتائج المستخلصة من الدرس الصبغة العلمية التي تتأى بها عن مجال الظن والتخمين قدر الإمكان.

للحصة الغنائية الواحدة، وتواصل حياتها، إلى جوار بعضها البعض، في ألفة عجيبة وموحدة.

حقيقة أن استقرار هذه الأشكال يدلنا على أن النماذج المتأخرة منها لا تنزع إلى أن تراث، أو أن تترسم بالضبط، فن صياغة النماذج التي سبقتها، مما يفسح المجال أمام إمكانية تعديد أسبقية نموذج على نموذج آخر للحصة نفسها؛ غير أن ذلك ليس مطلقاً أو عاماً في كل القصص الغنائية، فضلاً عن أن معياراً كهذا - يطلاق من قاعدة الشكل وحده - لا يتمتع بقيمة إجرائية مؤكدة على طول الخط؛ فالعودة إلى طريقة نظم سابقة أمر وارد في أي وقت، وتمتع بعض المبدعين للشعبين بموهبة خلاقة قادرة على التجديد لا يقتصر على فترة بذاتها من الفترات. وبالتالي، فإن طريقة النظم الحديثة لا تحل بالضرورة إلى حدثة النموذج الذي يحتذيها، كما لا تحل طريقة النظم القديمة إلى أن النموذج الذي يحتذيها قديم؛

وفي القصة الغنائية لا يقل المشكل عن ذلك صعوبة؛ بل إنه لو زداد حدة وتعقيداً، كون أن هذا النوع من الأدب الشعبي ليس فناً قصصياً (موضوعياً) خالصاً، وإنما هو فن مركب «Syncretism» من مجموعة من العناصر القصصية (الموضوعية) والعناصر الغنائية (الذاتية) بالإضافة إلى مجموعة ثالثة من العناصر الوجدانية (الذمعية والإيقاعية) التي لا تؤدي القصة الغنائية - غالباً - إليها. ومن ثم فإن التغير في نصوصه لا يتعلق في مجمله بالعوامل الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وحدها، وإنما يتعلق أيضاً - مع قلة القصص الغنائية نسبياً، وإشباعه للرغبة الشعبية العامة في القصة والتطريب معاً - بالميل الإنساني الفطري إلى الدواعي، وبالإمكانات الفنية للمبدعين الشعبيين، وبتأثيرهم وتنافسهم، بالحر والمشرع، في الاستحواذ على رضا الجماهير وإقبالهم؛ الأمور التي تنشأ بسببها أشكال «Forms» متعددة ومختلفة

بمعنى أن العلاقة بين الشكل الخارجي للقصة الغنائية وقدمها أو جديتها ليست من نوع العلاقات التضامنية التي يؤدي فيها هذا إلى ذلك بالضرورة والتبادل في كل الأحوال.

ومع ذلك، فإن حديثنا هذا لا يعنى - بصفة مطلقة - استحالة ترتيب القصص الغنائي على أساس تاريخي؛ إذ من المعروف أن علماء البالاد Ballad، في أوروبا قد صنفوا منظوماتهم القصصية الغنائية على هذا الأساس، بغية استيضاح مراحل تطورها. واستطاع بعضهم أن يرد هذه المجموعة أو تلك إلى القرن السابع عشر أو الثامن عشر، أو إلى ما قبل ذلك، كما استطاع البعض الآخر أن يبين مجموعة العناصر Elements، التي يمكن أن ترد من هذا القصص إلى العصور الوسطى. (١) بيد أنه يلزم للترتيب كهذا، وهو أن يخلو مطلقاً من الفروض الاحتمالية، انتهاج الكثير من الإجراءات المنوعة، والتي سوف تكون موضع عابثنا في دراسة مستقلة عن تصنيف القصص الغنائي. أما هنا، فنحن لا نسور باتجاه توسيع القضية؛ لأننا لانهف من تناولنا لظاهرة التغير في النص الغنائية إلى تقديم أسباب أو شروط قد تفرقت لحدوثها، حتى نقوم على ترتيب نماذج النصوص المعروفة لنا تاريخياً (في البدء كان ١١، ثم ١٢، ثم ١٣، وهكذا)، وإنما نهذف فقط إلى الكشف عن حجم هذه الظاهرة وأنماطها، باعتبارها ظاهرة دالة، وذلك بالاستناد إلى عينة من النصوص القصصية الغنائية تسمح لنا بهذا التناول، وفي إطار سياق يتحرى مواصلة التعرف على الطبيعة الخاصة بهذا النوع الأدبي الشعبي، بمواصلة فحصه وتثريه وتفسيره، رغبة في ازدياد وعيد العلمي به، واقتربنا الموضوعي منه (٢).

وحسبما يرى القاموس الفلسفي، فإن هناك ثلاثة أنواع من التفسير العلمي للظواهر المختلفة. الأول: تكويني (يقوم على أساس العوامل المباشرة أو الظروف القوية التي أنتجت الظاهرة) والثاني: وصفي (يستهدف وصف العناصر لمادية للظاهرة) والثالث: غائي (يقصد إلى الغاية المطلوبة أو المراد بلوغها من دراسة الظاهرة). (٣)

وكما قد يكون واضحاً، فنحن لن نستخدم، بمقتضى برنامج هذه الدراسة والهدف منها، سوى النوعين الثاني والثالث من التفسيرات الثلاثة المذكورة، وذلك تجنباً لمجموعة القضايا التي يثيرها النوع الأول، والتي قد نتجنب بنا مناقشتها، والاستقصاءات المعقدة لها، عن الهدف المبغى. هذا فضلاً عن أن الإجابات أو التفسيرات الجزئية، التي يمكن أن يحققها البحث اللوافي لتلك القضايا، لن تخرج - في نهاية الأمر - عن

كونها مجرد افتراضات؛ قد تكون مفيدة، لكنها لا ترقى إلى مستوى سلامة النتائج العلمية الصحيحة، أو حتى المحتملة، سالم تكن مفعمة بمجموعة هائلة من الأدلة والشواهد والبراهين، يعجز صدر الحيز السماح لنا عن إيرادها. وهو حيز ضيق إلى هذا الحد الذي يجعلنا مضطرين، بإزاء ضخامة موضوعنا وضرورة استيفائه، إلى التعرض فقط لضروب التغير المهمة، تلك التي ترتبط بهدفنا مباشرة، مستعدين في إيرادها بمقطوعات نصية جزئية، دون اللجوء إلى تدريبات كاملة. أما التفاصيل الدقيقة للتغير، أو تلك التي لا علاقة لها بهدفنا مباشرة، فقد لا نذكرها إطلاقاً، وأقد تكفي حيالها بمجرد الإشارة، لأن الأمر هنا لا يتعلق بمحدد كل التغيرات وتوصيفها، وإنما يتعلق - وحسب - بإبراز التغيرات التي من شأنها أن تضيق إلى فهمنا جديداً، أو أن تؤدي إلى تصحيح بعض مفاهيمنا عن هذا النوع الأدبي الشعبي، أو تلك التي يكون لها من الفاعلية القدر الكافي للكشف عن طبيعة هذا النوع، ومدى قدرته - طالما يدور - على التغير والتطور معاً.

وفي الحقيقة، يعد التغير على صعيد الشكل واحداً من أهم أنماط التغير في القصة الغنائية؛ فمن حيث المبدأ يمكن للنص الغنائية الواحدة أن تصاغ في شتى أشكال وطرائق النظم الشعبي المختلفة من: مرال وأغنية وزجل وشعر شعبي، بل يمكن أن تستفيد قصة غنائية واحدة من معظم هذه الأشكال، أو كلها مجتمعة، في نص واحد لقصة بخضرة الشريفة، مثلاً. وبالإضافة إلى ذلك، فإن التطور الجارى في إنشاء القصص الغنائي جعل الصفة العامة لهذا النوع [النظم الشعري] لا تحل دون تميز الشعر السردى إلى الكثير من نصوصه المستحدثة [مثال ذلك نصوص: زهرة ومرزان، خضرة والسمك، الدكتور، عاصي الأم... إلخ] حتى أنه ليمكننا القول بأن ثبات شكل قصة غنائية ما مرده إلى أسباب تحتاج للكشف عنها إلى دراسات مستفيضة، لكن لا علاقة لها مؤكدة بطبيعة هذا النوع الأدبي الشعبي، ولا بتطابق تقليدي بين مجموعة من موضوعاته وشكل معين ينبغي ألا تصاغ في غيره، ولا بإطار وحيد وصارم يعين على الفنان الشعبي أن يتقيد به عند إبداع أو أداء نصه؛ فالقصص الغنائي أكثر تسامحاً وتساهلاً ومرونة في هذه النواحي من بقية الأنماط والأنواع الشعرية الشعبية الأخرى. وبصفة مبدئية، إذ لم يكن العجز عن جمع كل نماذج وصياغات القصة الغنائية، التي يبدو لنا أنها ثابتة شكلياً من النص الشائع أو المتوفر لدينا، هو السبب المباشر وراء إيهامنا بمسألة ثبات الشكل هذه... إذ لم



بكن الأمر كذلك، فإن ثبات شكل قصة غنائية ما قد يعود إلى سبب أو أكثر من الأسباب التالية:

١. أن تكون القصة الغنائية حديثة النشأة، أو على تلك الدرجة من الصياغة الفنية التي لا تزال ترضى اللسان الشعبي وتستقطب اهتمام جماهيره، ومن ثم فلا حاجة ماسة أو دافع ملح لتغيير شكلها، أو إعادة صياغتها، في الوقت الحالي.

٢. أن تكون القصة الغنائية مرتبطة بمناسبة خاصة، لا تزدي إلا فيها، وبالتالي لم تذهب بجذتها بعد - على مستوى الشكل - كثرة الأداء.

٣. أن تكون القصة الغنائية هجرت أصلاً، ولم تعد تروى، فظل نصها في ذهن الراوي ثابتاً على الشكل الذي صيغت فيه.

ولياً كان الأمر، فإن التغيير الشكلي في القصص الغنائية حقيقة لا تقبل الجدل، وهو يعود إلى فنانين شبيبين مبدعين، لا إلى نقلة وحيدة تراث، ويرتبط أشد الارتباط بميول ومرامى هؤلاء الفنانين المبدعين من جهة، وبحاجات الجماهير وأذواقها واستجاباتها المباشرة، في فترات وظروف اجتماعية وثقافية مختلفة، من جهة ثانية. ومن الميسور التدليل على حقيقة هذا التغيير بأمثلة متعددة، لكن - لدواع ذات طبيعة حجمية خالصة - سنكتفي هنا بمالين لقصتين غنائيتين معروفتين، هما: قصة «شفيقة ومتولى»، وقصة «أبوب المصري»، على أساس أنها تمثلان المصادر التي يستقى منها القصص الغنائية موضوعاته بشكل عام (٤).

في قصة «شفيقة ومتولى»، وهي قصة تقوم على أهم مميزات مفهوم الشرف في الثقافة الشعبية، وتعرف لدى الشعبين، علاوة على عنوانها المذكور، باسم «متولى الجرجاوي»، كما تعرف - أيضاً - لدى البعض منهم باسم «الشرف»، في هذه القصة يستخدم الفنان الشعبي أكثر من طريقة نظم لصياغة موضوعها؛ فهو مرة يستخدم قالب الأغنية الشعبية على النحو التالي:

\* المسردودون: يا جرجاوي.. يا متولى يا جرجاوي  
\* المغنى: جاي تابه أوور على متولى [أبحث - مائة ولى]  
وشرعوى للمل متولى [ تتجسه ]  
وأدبنى هتكمل على متولى [ وهأنذا ]

\*\*\*

كلام يشبه سلاح ماضى [ قاطع ]  
من مؤلف على الفرض ماضى [ متجه ]  
ودى حادثه فى العهد الماضى

\*\*\*

متولّى يقول ما يبدّش [ ليس يبدى ]  
والواحد عليه ما تعدّش [ الدلالة لا تمر ]  
جاء الطلب وخدوه الديش [ الجيش ]

\* المسردودون: يا جرجاوي.. يا متولى يا جرجاوي  
\* المغنى: ..... إلخ (٥).

ومرة ثانية يستخدم الفنان الشعبي قالب الموال السباعى [اللعمانى/ الزهرى]، في صياغة مستهل النص وخاتمته، أما الأحداث فيها بين الاستهلال والخاتمة فهو يبادل في نظمها بين القوافي، على طريقته الأكثر شيوعاً في نظم المواويل التي تزيد عن سبع شطرات؛ إذ يستهل النص بـ «فرش، الموال، أو عتبه»، هكذا:

باللى جريت الجرايد شوف مقال جرجا [ قرأت ]  
عشان صبيّه وكانت من نسا جرجا [ بسبب ]  
الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا [ ألهاها ]  
ثم يأخذ الفنان الشعبي، بعد هذا «الفرش»، في نظم أحداث القصة بطريقة المبادلة بين القوافي في الشطرات - كما أشرنا - لينتهى إلى «رفعة الموال في آخر النص:

جابلوه أهالى البلد بالفرح وأماره [ قابله ]  
والورد والفل ربح الزهر وأماره  
تعيش يا متولى نسل كرام وأماره  
مختتماً نصه بـ «غطاء الموال، قائلا:

حصيت الأماره وثلثت العار من جرجا (٦)  
إن الاختلاف الشكلي في هذا النص عن النص الذي سبقه، والنصوص التي تليه، لا يخص فقط القالب الذي صيغت فيه القصة، ولا الطريقة التي استخدمت في هذه الصياغة (المبادلة بين القوافي في شطرات النص)، ولا الأسلوب الذي أتبع في ترتيب العناصر الممكنة له (البدء بالحديث عن «شفيقة» وليس عن «متولى»؛ وإنما يخص أيضاً السمة البنائية المتمثلة في تجاوب بداية النص مع نهايته

[التكوين الحلقى/ التدوير] إذ تكسب هذه السمة أهمية خاصة على صعيد الشكل، حتى أن نصاً آخر للقصة ذاتها يصاغ في القالب نفسه، وبالطريقة والأسلوب نفسهما، دون أن يتمتع بهذه السمة، ليعيد نصاً مختلفاً من الناحية الشكلية عن النص المذكور.

وفوق هذا وذلك، فإن الحبكة Plot، في هذا النص، والتي نجمت أساساً عن استخدام مرفيقي: المجوز الماكرة في التخيير بـ «شفقة»، والحلم السببي في الكشف عن جريزتها... من شأن هذه الحبكة وحدها، بوصفها عنصراً من عناصر الشكل، أن نضعنا أمام نص مختلف شكلياً عن أي نصوص أخرى لا تتضمن هذين المرفقين اللذين يمدون مباشرة إلى العكس الخرافي، ويقطعان - إلى جوار معايير أخرى - بقدم هذا النموذج عن النماذج الأخرى المتوافرة لدينا من القصة نفسها. وسوف نمود إلى تفاصيل أخرى تتعلق بهذين المرفقين، وبالعناصر الأخرى للنص، عند حديثنا عن التخيير في هذا النوع الأدبي الشعبي على صعيد المستوى.

وفي نموذج ثالث للقصة نفسها يستخدم الفنان الشعبي قالباً آخر، أقرب في صياغته إلى الشعر الشعبي منه إلى قالب أموال مورفولوجيته المعروفة، بحيث لا يظهر من بنية الموال في النص - على طوله - سوى رواسب ضئيلة لاتدرك بسهولة. ويبدأ هذا النموذج على النحو التالي:

اسمع حكاية جرت في سيوط

مع ولد اسمه متولّى، والنقب في جرجا

يوم سافر على الجيش... بكيت عليه جميع جرجا

الولد كان متوسل بالكريم والنبى وابن عمه على

وكان لو محام يأناس في للجيش أهو على [مقام]

عمروا للولد ١٠٠ يلمهم

وف يوم نده الولد في الطابور لكل بصوت عالي

نده الولد في الطابور الكل وجفولوا [وقفوا له]

شمال مع يمين... الكل لقروا

تعظيم سلاح الكل ويخدولوا

إلا ولد لم هم واجف للنظام والجيش [واقف]

اتلفت يمه متولّى يقروا [ناحيته]

عامل كبير يا ابني ع النظام والجيش  
ماضربو البطال يأناس ميمه مع سار  
ما قالو دباب على ابيه بقتربني  
لما أنت بخنك معايا مال؟

ولما كنت في سيوط صارف على أختك

جميع مهيى والمال  
[رائتي]  
..... إلخ (٧).

وفي نموذج رابع يستخدم الفنان الشعبي في نظم القصة نفسها قالب الموال الرداي [المربوع]، اللهم إلا بعض خلاقات تتعلق بالقافية غير المتماثلة في الشطرة الثالثة مع بقية شطرات الموال، وكذا بالكيفية المستخدمة في ربط كل وحدثين [مربوعين] معاً، عن طريق تماثل القافية (الكلمة الأخيرة) في الوحدة الثانية مع القافية الأساسية في الوحدة الأولى، ليجيء نص القصة هكذا:

يا سامع الفن اسمع نظم ومعاني

على شاب ف السرجه زاد نظم ومعاني

لمن خدوه الديش بكيت عليه جرجا [الجيش]

وابوه فرق هم زاد ميم ومعاني [من المعانة]

\*\*\*

الولد كان طيمه حامى وحرزى السيف

عدى عليه الشا ودخل عليه السيف

عطوه شريطه ف ضرب الثار واترقى

وبعد شهرين خد شريطين ومعاني [من المعنى]

\*\*\*

لجل انه فاهم وجد وثرو على التحميم [لأجل]

وعطوله كام مستخدم المحتاجين تعميم

وقالوه لقرص عليهم دول جداد خالص [هؤلاء]

متولّى خالص لوجه الله وللتعظيم

\*\*\*

كان فيه ولد ف الديش لم يعرف احكامه

مولى قادم عليه منقوش قَلمه لنادى/ لم يجدنا

إلا وجي الولد ماشى على مهله

زعم ندمه وقال له روح لصول تطيم

..... إلخ (٨).

وفي قصة «أيوب المصري» ذوى قصة تمحض على الصبر، وتتلخص للصابرين، وتعرف في الحياة الشعبية للجارية بعنوانين آخرين، هما: «أيوب وباعسه» و«أيوب ورحمه» يستخدم الفنان الشعبي في نظم الأحداث قالباً للشعر الصورى لقالب نظم السير الشعبية (المودنة) لتصلنا القصة على هذا النحو:

بأما ينزل الصابرين بصبرهم إلى صبر نال الهنا والنفرة  
اللى صبر نال الهنا ربا الله واللى غلب من ليه باهلى  
بأما جرى لأيوب أول مقامه وبنت عه على البلاوى صابره  
وبنت عه على البلاوى شكلت مايوم شكت مة ولا الخل درى  
أول سنه باليوب قلنا تنقضى قلع ثياب العز بعد الغندره  
قلع ثياب العز من بعد الهنا ناهم على فرشه حالاته مغيرة  
ناهم على فرشه حالات أيوب عدم زى لجمال عليل ورحله مال ورا  
..... إلخ (٩).

لقد كان للتكرار الكامل أو الجزئى، فى الإنشاء الشعري الشعبي، للشطرة الثانية من البيت فى الشطرة الأولى من البيت التالى أهمية خاصة فى وقت ما - يصعب تحديده - تتمثل فى إعادة خلهات الفكر إلى تلك الشطرة، سمياً نحو تقوية الانطباع المترتب عليها فى وعى المستمعين. وهكذا، فإن شكل هذا النص، وبذاء النظم فيه، الذى يشبه التقدم إلى الأمام بطريقة نصف حلقة متصلة [زقزاق] يختلف عن شكل النص التالى ببذائه الخطى المستقيم:

يا للى أنت قاعد معايا بالله دى لاسمك أيوب مع رحمة

يا للى أصبر على حكم الإله رحمة

انظر لأيوب ابنتى سبع سنين كانت بطله رحمة

أول سنه ابنتى أيوب، قالوا: لجمال المرافق مال

تانى سنه ابنتى أيوب ولا حد دارية

ثالث سنه ابنتى أيوب لاف جبيه ولاف إيد

رابع سنه ابنتى أيوب رمى حملة على سيده

خامس سنه ابنتى أيوب كرهوه الجيران حواله

سائق سنه ابنتى أيوب كرهه أبوه وأمه

سابع سنه ابنتى أيوب بعت له رب العباد رحمة

..... إلخ (١٠).

وهناك - بطبيعة الحال - تغيرات على مسند الشكل حتى فيما بين نماذج القصة الغنائية المنظومة فى قالب واحد. وعلى سبيل المثال، هناك نص لقصة أيوب، مصاغ فى قالب الشعر الصورى، تترك فيه الرواية البيت الأول من النص بشطريه حراً، ثم تقوم بتكرار الشطرة الأخيرة من البيت الثانى - أو جزء منها - فى الشطرة الأولى من البيت الثالث، ثم تترك البيت الرابع حراً... وهكذا يستمر الأمر حتى نهاية النص فى الثالوث. ويعمل هذا النموذج بدوره تغييراً على مسند الشكل حال مقارنته بالنموذج، سالف الذكر، المنظم فى القالب نفسه. وإلى القارئ جزءاً من النموذج المعنى:

للسبر لظبان سفاتيخ الفرج ومن صبر نال الهنا ويا الهنى  
قول أصبرى يا عين ردى أيام تنقضى يرضى عليكى الحق صاحب النفرة  
يرضى عليكى الحق صبرك لم يضحى إن ضاع صبرك توجدنه ف آخره  
أول سنه يا أيوب نصلى ع الدنيا وللذنيه يا أيوب لعليك صابره  
ثالث سنه يا أيوب ما قلنا تنقضى قلع ثياب العز بعد الغندره  
قلع ثياب العز من طول الدنيا ناهم على فرشه حالاته مغيرة  
..... إلخ

هكذا، ومن خلال مثالب فقط، نتجلى لنا بوضوح حالة الطبيعة المتغيرة للشكل فى قصصنا الغنائية، وعلى الرغم أيضاً من أننا لم نلمس مسألة الشكل فى هذين المثالين (إلماً طفيفاً، وخارجياً فى الثالوث، الأمر الذى يقطع بعدم انطباق المغولة الغربية عن ثبات الشكل والمنهج فى القصة الغنائية على هذا القصص إلا فى شطر واحد منها، وهو المنهج الذى تروى به القصة، أما شكل القصة فهو عرضة دائماً للتغير مادامت تروى، بل إنه لينطوى - بحكم طبيعة القصص الغنائية نفسه - على إمكانات هائلة للتغير، وهو ما سيكتشف لنا عند تناول التغير على أصعدة أخرى.

## \* المراجع والهوامش

١. راجع: د. عبد الحميد يونس- معجم الفولكلور- مكتبة لبنان- ١٩٨٣- مادة: Ballad- ص: ٨١ .
٢. نعى هذه الدراسة بوضوح نقطة مهمة سبق أن فرضت نفسها في دراستين سابقتين، نشرهما للباحث بمجلة «المأثورات الشعبية» المصادرة عن مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، الأولى بعنوان: «القصة الغنائية الشعبية المصرية.. المصطلح والتعريف» (العدد: ٢٦) والثانية بعنوان: «القصة الغنائية الشعبية المصرية.. طبيعتها وخصائصها» (العدد: ٣٠) وفي هذا ما يفسر الفرجه لخاص بسياق هذه الدراسة ومنوره.
٣. راجع: توماس منزو- التطور في القرون- الجزء الثالث- نقله إلى العربية: عبد العزيز توفيق جاريدي وآخرون- مراجعة: أحمد نجيب هاشم- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٢- ص: ١٩٠- ١٩١ .
٤. يستمد القصص الغنائي الشعبي موضوعاته من مصدرين، هما: الوقائع اليومية وما يريى به الحياة الجارية من قصص، والمأثور للقصص الشعبي، وبخاصة الذي يدور منه حول الأنبياء والصحابة والأولياء، أى أن لموضوعات القصص الغنائي علاقة وثيقة بالحياة الاجتماعية الشعبية من جهة، وبالوعي الاجتماعي الشعبي من جهة ثانية. راجع:  
- عبد العزيز رفعت- القصة الغنائية للشعب المصرية.. طبيعتها وخصائصها- مجلة «المأثورات الشعبية»- العدد: ٣٠- للوحة قطر- ١٩٩٣- ص: ٨١- ٨٢ .
٥. نص: شفيقة ومتولى،- أداء الفنان: حفنى أحمد حسن- شريط كاسيت- شركة تفرتي- ت. د ٧٦، ٧٧ .
٦. راجع النص عدد: صفوت كمال- من فنون الغناء الشعبي.. موابيل وقصص غنائية شعبية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٤- ص: ٧١، ٨٠ .
٧. راجع النص عدد: د. أحمد على مرسى- الأغنية الشعبية.. منخل إلى دراستها- دار المعارف- ١٩٨٣- ص: ٣٢٩، ٣٣٣ .
٨. نص «متولى الجرجارى»- رواية الراوى: يوسف إبراهيم حسن- أوبج- كفر الزيات- ١٩٨٥ .
٩. نص «أبوب وباصرة»- أداء للفنان: للشيخ على عبد الباقي عثمان- ملحقاً- ١٩٨٨ .
١٠. نص «أبوب ورحمة»- أداء الفنان: مكرم السنوارى- أبو قرقاص- الدنيا- ١٩٨٩ .
١١. نص «أبوب المصري»- أداء للفنانة: كريمة عبد العظيم على- للزقازيق- ١٩٩٤ .



# رَحْلَةُ بَنِي هَلَالٍ

إلى بلاد الغرب

(التغريبة)

جمع وتدوين: محمد حسن عبد الحافظ

يمثل هذا النص جزءاً من (تغريبة بني هلال)، وهي الرحلة الهلالية الثانية إلى بلاد الغرب. وبلاد الغرب، تعني بلاد المغرب العربي لدى رواة السيرة، وبعض الرواة يؤكد أن (تونس)، هو اسم هذه البلاد جميعاً، ولا يقصدون بها تونس الحالية. ويبدأ هذا النص - مباشرة - من دخول بني هلال إلى (جناين) تونس، وينتهي عند المواجهة التي تمت بين أبي زيد الهلالي، وخليفة الزناتي. وقد اكتفينا بهذا الجزء، نظراً لطول النص، حيث يقص خليفة بعد ذلك على أسماع أبي زيد حكاياته مع الأمير عزيز الدين الذي نجا من الموت بأمر أبيه، وكان خليفة - وقتئذٍ - مع قبيلة (الزغابة)، في أرض اليمن، وهم من حصرها. وعلى إثر هذه القصة الطويلة الممتعة، يرحل خليفة إلى بلاد الغرب. جدير بالذكر، أن رحلة بني هلال الأولى إلى تونس، والتي تُعرف بـ «الريادة»، كانت قبل التغريبة بسنوات طويلة، وفيها اصطحب أبو زيد معه أولاد أخته يحيى ويونس ومرعى، وانضم إليهم - في الطريق - عامر الخفاجي، ملك العراق، وابنته جوابة، ومعظم روايات السيرة في أسبوط، تتفق على مقتل عامر بن ضرغام، ومرعى الذي لدغه الثعبان، ويحيى الذي قُتل، بينما اختطفت عزيزة حبيبها يونس، واحتجزته في قصرها، وعاد أبو زيد وحيداً، ونجا من انتقام قبيلته، بفضل حيلة بنت عمه الجازية (الجاز)، ثم جهزهم لرحلة أخرى طويلة، والتي يمثل هذا النص جزءاً محدوداً من وقائعها.

\* الراوي: حملى جاد علي أحمد هيكال مرزوق، ٦٥ صفة، اسم الشهرة (أبو عبد اللطيف)، (أو أبو عيده)، مزارع، لم يتعلم، ويقع بقية (الخليفة)، مركز (أبو نيج)، محافظة (أسبوط)، متزوج وله ولدان متزوجان، وثلاث بنات تزوجن، يعيش بمفرده مع زوجته بالخليفة (جنوب مدينة أبو نيج، شرق السكة الحديد، الضفة الغربية للفيول). تم تسجيل هذا النص مرتين: الأولى بقية الراوي، بمنزل (أبو ثابت)، بتاريخ ٢٨ فبراير ١٩٩٦، الساعة الخامسة عصراً، في حضور عدد من جمهور السيرة (خمس عشرة فرداً)، مدة التسجيل ساعة ونصف. المرة الثانية: في مدينة أبو نيج، في ٦ يناير ١٩٩٧، بحضور أحد أصدقاء الراوي، مدة التسجيل ساعتان، لا يمتد الراوي على أية آلات موسيقية، بينما تصم روايته بسرعة الأداء الصوتي، والحركات للتعبير، وبخطابية الجمهور.

فِيهِ رَيْسُ لِسْمِهِ الْمُدِيرِ  
شَرَطَ عَلَى الْكِرَاءِ شَرَطَ قَاسِي

النَّبِيُّ قَلَّ لِدَيْبِيبَ كَمْ يَا دَيْبِيبَ وَهَادِي (١)

عَمَلْتُ عَمَلَهُ يَا دَيْبِيبَ طَبَّ وَلَكَّانِيهِ أَمَادِي (٢)

تَقْرُسُ أَبُو بَكْرَ وَيَخْلِي الْجُرُوحَ وَهَادِي (٣)

ذَا أَبُو بَكْرَ يَا دَيْبِيبَ كَانَ خَائِفَ رُكْبِ الْهَجِينِ وَالْبَكْرِ

عَاشِي قَدَرُ مَا عَاشِي لَا قَاطِعَ عَاقِبِي وَلَا بَكْرَ

وَكَاثِمَ أَفْرَاقِي يَا دَيْبِيبَ بَطْلُ الْأَسَى وَالْمَكْرِ

تَقْرُسُ أَبُو بَكْرَ وَيَخُونُ يَا رِدَى أَمَادِي (٤)

قَوْمُ أَبُو زَيْدٍ سَحَبَ رَبَابَهُ وَغَنَّا

وَحِشَهُ عَجَبٌ مِنْ عَجَابِ

شُرُفِ الرِّيسِ لَمَّا سَمِعَ فَتَهُ

قَالَ مَخْذُحِي مِنْ دَوْلِ أَجْرِهِ وَلَوْ بَاقَتْ حُمُولِي صَعَابِ

(يَبْنِي أَبُو زَيْدٌ حَبَّ يَشْكُرُ فِ الطُّيُونِ، وَسَيَادِ الطُّيُونِ،  
وَسَيَادِ الْمِيَا كُلِّهَا، قَالَ يَا قَمِصَانُ لَغِيَا (٨) لِلرَّبَابِ)

بَقُولِهِ أَبُو زَيْدٍ سَحَبَ رَبَابَهُ وَغَنَّا

وَحِشَهُ عَجَبٌ مِنْ عَجَابِ

أَدَى الرِّيسِ لَمَّا سَمِعَ فَتَهُ

قَالَ مَا خَذَ أَجْرَهُ وَلَوْ بَاقَتْ حُمُولِي صَعَابِ

(صَلُوا عَ النَّبِيِّ

دِيهِ الزَّحْلَةُ تَرِحْلُهُ الْهَلَالِيهِ، وَدِيهِ بِنَاءٌ عَنْ كُلِّهَا

تَتَكَلَّنُ مِنَ الْحَرْبِ، وَجَمِيعُ الْإِلَى جَرَى لَبِي هَلَلَنْ

فِ الرُّحْلَةِ، وَكَلَهُ مِنْ بَدْ الرُّحْلَةِ مَلْهَشِ أَيْ

ذِكْرِيَاتٍ، وَاسْمِعْ مِنِّي مَا أَقُولُ، وَأَنَا وَإِنَّمْ وَصَلُوا

عَلَى طَهِّ الرُّسُولِ:

أَبُو زَيْدٍ زَعَقَ بِعَالِي الصَّوْتِ

وَقَالَ يَا نَاسُ لَنَا صَفَتْ غُلُوبِ (٩)

لَكِنْ رَيْسُهُ فِي مَبَاحِهِ

عَلَى مَقْبِهِ نَبَتْ الْفُؤَالِ وَالزُّعْفَرَانُ فِي جَنَاحِهِ (١٠)

الشَّاعِرُ حُسَيْنِي جَادَ عَلَى أَحْمَدَ هَيْكَلِ مَرْزُوقٍ، مِنَ النُّخَيْلَةِ،

مَرْكَزُ أَبُو بَيْجٍ، مَدْرِيَّةُ (٥) أَسْبُوطُ، الْقَاهِرَةِ، مَصْرَ، وَاللَّهُ عَلَى

مَا أَقُولُ وَكَيْفَلُ:

يَا تَسْعِينَ عَلِيَّةُ صَوَارِيهِ (١١)

يَا تَسْعِينَ جَرَتْ لِيَانَهُ (١٢)

يَا تَسْعِينَ سَحِبْتُ مَجَارِيَةَ

لَمَّا نَطَعُوهُ مِنْ بَكَانِهِ (١٣)

لَكِنْ الرِّيسُ عَمَّا يَقُولُ حَرَّاجٌ وَاللِّي تَحْدِي (٦)

الْمُرْدَاهُ مِنْ حَقَانَا (٧)

وَإِنْ زَفَزَفَ الرِّيعَ غَرِي

يَا عُرْبَانُ هَاتُوا كِرَانَا

يَا قَلْعَ مِنْ قَلْعِهِ وَإِنْدَحِلْ

يَا تَسْعِينَ حَاشَهُ تَشَالِي (١٤)

يَا طَيَّابَ وَإِنْدَحِلْ (١٥)

حَسَنَ قَالَ نَزَلْنَا عَلَى الْخَبِيرِي

لِقِنَاهُ عَلَى الدَّرَفِ رَاسِي

رَيْسَهُ رَمَتْ السَّجَالِي  
بِأَبْنِ دَفْلَةٍ وَالْمَقَادِيفُ  
هَشَرَهُ أَتَنَافَرُ وَكَأَلَهُ  
سَاعَتِ يَلْمُوا الْقَائِلِيفُ (١٧)  
رَيْسَهُ مَدَّتْ حَبَالَهُ

يَدْعُوسُ عَلَى أُمِّهِ مَلَأَقِي (٢٥)  
وَيُخْرِوْا جَنِيئَهُ دَا لِسَبَاقِ  
أَبُو الشَّالِ عَلَى الْقَرْنِ مَابِلِ  
كَانَ عَلَيْهَا طَائِبٌ وَسَبَاقِ (٢٦)  
كَفَلَهَا جَمَالُ الْهَلَايِلِ

إِنْزِلَا عَلَى مَرِيئِهِ (١٧)  
لَقِينَا حَوْلَهَا بَحْرَ جَارِي  
عَلَامَ يَابُو غُدِيَّ  
امْطَبَقَ عَلَى مَهْرَ جَارِي (١٨)

وَيُخْرِوْا جَنِيئَهُ لِمَكْرَزِ  
خَزَلَمَ شَبَبَ الْمِلَاوِي  
بِمِئَةٍ وَعَشْرِينَ مَقْطَرُ  
جَابِرًا تَرُوسَهَا لِقَهَارِي

حَسَنَ قَالَ يَا عَيْبُدُ لِلْمَالِ أَوْعُوهُ  
يَا يَأْكُلُ نَعْرَ الْمَدِينَةِ  
دَا هَالَيْتَ إِلَيْهِ نَاسٌ زَرْعُوهُ (١٩)  
يَمَا يَهْطِيبُ مِمَّنْ جِيئَهُ (٢٠)

وَيُخْرِوْا جَنِيئَهُ لَشَعْلَانِ  
عَلَى الْحَوْلِ يَطْرَحُ ثَلَاثِي  
بِمِئَةٍ وَعَشْرِينَ فَتَانِ  
جَدِبَتْ أَرْضِي الزَّنَاتِي

يُقْرَلُكَ زِعْلُ أَبُو زَيْدٍ وَقَالَ:  
يَا حَسَنَ السَّجَرُ دِهَ مَالِكُ بِيئِهِ  
دَانَا هَاتَلَمَهُ مِنْ نَسَارِهِ (٢١)

(طَبْعًا رَاحَ الْخَبِيرُ لُخْلِيئَهُ، إِنْ نَاسٌ جَاتِ، حَمَلَتْ لُخْيَامَ  
جَارَ الْجَنَانِ، وَيَلْمُوا (٢٧) الدُّنْيَا، أَنْزَلَكَ، كُلُّ حَاجَةٍ إِلَيْهَا  
صَاحِبُ)

عَلْتَانُ يَحْيَى إِلَيَّ انْحَصِرْ إِلَيْهِ  
جَائِيْنُ عَلَى وَخْدَ نَارِهِ

يُقْرَلُكَ خَلِيئُهُ يَوْمَ مَا يَكُونُ زَعْلَانُ  
عَمَّا يَبِيْتُ الْإِلِيلُ يَهَاتِي (٢٨)  
يَنْزِلُ عَلَى هَيْبِ الْبَهْرَجَانِ  
يَنْصَرِفُ زِعْلُ الزَّنَاتِي  
خَلِيئُهُ قَامَ بِعِيْلِهِ رَهْبٌ بِلَ وَجَمَالُ  
عَارِدُ مَعَاهُ لِقَرُ تَائِي

(أَمَرَ لِعَيْبُدَ، لَفَتَحَ الْبِيَّانَ، كَسَرُوا الْبِيَّانَ وَالسَّيْفُوفَ، دَخَلَ  
الْمَالُ).

يُقْرَلُكَ عَرَبٌ سَيِّبُوا إِلَيْهِ وَرَحُوهُ (٢٢)  
وَسَبُوهُ وَسَطَ الْمَلَأَقِي (٢٣)  
كَانَ الْبَكْرُ يَصْرُخُ وَرَحُوهُ (٢٤)

(قَالَ لَهُ دِهَ كَمَانُ، مِيزَ النَّاسُ السَّلَى لَا دَاعِيئَتَهَا، وَلَا لَيْهَا  
عَيْنُنَا حَاجَةٍ؟).

خَلِيفَهُ قَالَ كُلُّ وَاحِدٍ وَسَعْدُهُ  
سَيِّدٌ يَا مَقْدِمُ جُودِهِ السَّرَايَا  
وَبِالصُّورِ نَادِمٌ يَا سَعْدُهُ  
قَالَتُهُ عَلَامَكَ يَا بَابَا

يُقْرَأُ خَلِيفَهُ يَزْعَقُ بِأَعْلَامِ  
يَا تَبَيُّ يَا وَلَدَ مَاغِيرِ  
قَوْمِ لَمَسْتُ بِأَيِّ تَحْتِ الْفَرَمَانِ  
كَأَنِّي مَدَامُ الْأَوَّلِ

قَالَهَا يَا بَنِي مِنْ دَوْلِ لَيْلَامِ مَهْمُومِ  
وَدَا جَمَلُ عِ الْكَفِّ مَابِلِ  
يَمَا كَلَّتْ أَسِيدُ الْفَيْلِ وَالذَّرْفِيلِ  
وَالنَّيْلِ أَبْرَقَرِ مَابِلِ (٢٩)

قَوْمِ خَلِيفَهُ يَزْعَقُ يَا عَلَامِ  
يَا رَكَّابُ خَيْلِ الْحَدَايِ  
يَمَا لَلْحَيْنِ مَا هَتْ غَفَائِقِ (٣٠)  
مِنْ يَوْمَنَا فِي الْهَلَايِ

قَالَتُهُ تَعَالَى أَحْكِيكَ عَلَّيْ حَصَلِي  
حَلُمِ اللَّيْلِ أَنَا الَّذِي رِيثُهُ  
أَنَا حَلِمْتُ يَا بَابَا خَلَقَاتِي قِصْرُوا  
وَاتَشَدَّلِ الْيَوْمَ حَالِي  
وَوَحُوشَةُ الْبَرِّ جِسْرُوا  
غَدِرُوا الْغَنَمَ فِي الْبَالِي

(يَبْقَى الْعَلَامُ فَرَطُ مَدْبِلُهُ، وَجَابَ سَعْدُهُ، وَقَالَهَا أَحْكِي  
عَالِي رَأْيِي لَا تَزِدِّي كَلِمَةً، وَلَا تَنْقُصِي كَلِمَةً، الَّتِي رَأَيْتُهَا  
قَوْلِيهِ، لِحَسَنِ الرَّمْلِ يَتَخَبَّطُ، وَطَلَمَا الرَّمْلُ اتَّخَبَّطَ، يَبْقَى  
مَهْجُورُشُ قَائِدُهُ لِرُوحَانَا، قَوْمِ لَمَّا نَشُوفُ النَّاسَ دِيهِ إِيَّاهُ، وَإِحْنَا  
مَدْعُورُشُ)

أَنَا حَلِمْتُ يَا بَابَا أَرْبَعُ مَدَايِنَ وَقَعُوا  
وَغَيْرِ السَّدَاقَةِ مَقُولِشِ (٣٠)  
وَدَوْلُ مَضْرُوعَا مَشَى نَفْعُوا  
أَرْبَعَهُ هَيَقْتَلُوا مَلُوكَ تُونِسَ

عَاتِقُولُهُ يَا عَلَامُ أَنَا حَلِمْتُ أَرْبَعُ مَدَايِنَ وَقَعُوا  
أَنَا حَلِمْتُ يَا عَلَامُ أَرْبَعُ مَدَدَاتٍ وَقَعُوا  
وَغَيْرِ السَّدَاقَةِ مَقُولِشِ  
دَوْلُ مَضْرُوعَا يَاعَمُ عَلَامُ مَشَى نَفْعُوا  
أَرْبَعَهُ هَيَقْتَلُوا مَلُوكَ تُونِسَ

أَنَا حَلِمْتُ يَا بَابَا وَالْحِلْمُ عَجِيبُ  
يَا بَرِشَالُ عَلَى الْقَرْنِ مَابِلِ  
وَسِعَ الْغَرَبُ يَمَا خَطَّهُ الدِّيْبُ (٣١)  
دَخَلَ بِهِ وَسَطَ الْجَدَايِنِ

عَلَامُ قَالَ إِنْ كَانَ عَلَى الثَّلَاثِ مَدَايِنَ لَلِي وَقَعُوا  
يَا خَلِيفَهُ شَوْفَكَ حَزْوُهُ وَبَارِزُ  
شَمَلَانِ وَمِعْدُ هَيَقْتَلُوا  
تَالَهُمْ لَأُخْرَى لِمَدَارِزُ

قَالَتُهُ أَنَا حَلِمْتُ خَلَقَاتِي قِصْرُوا  
وَاتَشَدَّلِ الْيَوْمَ حَالِي



وَوَحُوشَةَ الْبَرِّ جَسَرُوا

عَدَرُوا لَحْمَ بَنِي النَّبِيِّ

قَالَ إِنْ كَانَ عَلَى وَحُوشَةِ الْغُرَبِ إِلَهِي جَسَرُوا

وِخْلَفِ السَّدَقَةِ مَقُولِي

يَبْقَى الْغُتْبُ جَاءَ عَلِيًّا

جَائِينَ يَهْرُثُوا سَوْرَتَيْنِ (٣٣)

أَنَا حُلِمْتُ يَا عَلَّامُ وَالْحِلْمُ صَغِيرٌ

يَا بُو شَالِ عَ الْقَرْنِ مَابِلٌ

وَسَمِعَ الْغُرَبَ مَا خَلْفَهُ الدَّيْبُ

دَخَلَ بِهِ جُوهَ الْجَدَائِنِ

يَحْرِمَ عَلَيْهِمْ نَهْرَهَا

يَمِينٍ يَحْزِلُوا مِ الْجَدَائِنِ

(وَقَسَمَ الْيَمِينُ خَلِيفَةَ خَلَّاصٍ)

قَوْمَ خَلِيفَةِ يَزْعَقُ يَا عَلَّامُ

قَوْمَ خَلِيفَةِ يَزْعَقُ يَا عَلَّامُ

يَا كَاتِبَ خَمْسِكَ وَيَا نَدِيدَكَ

يَا كَلْبَ قَوْمِ شُرُوكِكَ أَحْصَانِ

دَا فَيَهُ نَاسُ جَانِكَ نِكِيدَكَ

قَوْمَ عَلَّامُ رَكِبَ بِمَعِينِ

وَسَدَّقَ بَنِي قَوْلِهِ إِلَهِي قَائِلِ

عَلَّامُ رَكِبَ بِمَعِينِ

بَدَّ بِحَارِبِ الْهَلَالِ

عَلَّامُ قَالَ لَخَلِيفَةِ إِنْ كَانَ عَلَى سَمْعِ الْغُرَبِ إِلَهِي صَادَهُ دَيْبُ

يَبْقَى الْغُتْبُ قَرَبَ عَلِيًّا

يِيحُمِي أَدْيَابَ يُلُطُّ السَّرَادِيبُ

يَسِيبُ حَرِيحَهُ جُوهَ عَيْنِكَ

(كَانَ أَبُو زَيْدٍ قَائِلَ لِقَمْصَانَ، يَا قَمْصَانُ فِيهِ وَاحِدُ اسْمِهِ  
الْعَلَّامُ، لَوْعَى يِيحُمِي وَيُخْلِي حَدَّ بَضْرِيهِ بِالْجَسْفِ، وَلَا يَأْذِيهِ،  
وَلَا يَهْجُهُ (٣٧)، الرِّبَاطُ إِلَهِي أَنْتَ لَازِمٌ تَحْتَرِمُ وَاحِدَ اسْمِهِ  
الْعَلَّامُ، وَصِفَتُهُ كَذَا كَذَا، وَصِفَتُهُ، دَا الْعَلَّامُ شَالِيبِي، وَلَوْ مَا  
عَلَّامُ مَهْتَفُونِيشِ بَانِي. وَلِمَا رَكِبَ رَايِدُ، وَالْظُّرُوفُ نَشَاءُ، قَوْمُ  
عَلَّامُ جَاءَ، لَقِيَ قَمْصَانَ وَعَبْدَ حَسَنَ اسْمُهُ سَارِي، يَبْقَى عَلَّامُ  
عَبِيصُ، لَقِيَ قَمْصَانَ الْوَصْفَةَ السَّيِّئَةَ وَصَفَهَا لَهُ سَيِّدُهُ أَبُو زَيْدٍ،  
الشَّخْصُ إِلَهِي جَاءَ دَهْ)

خَلِيفَةُ زَعَلَ قَالَهُ فَرَزِمَ كِتَابِكَ قَوْمُ

يَبْقَى قُعَادِي بَنِي الْغُرَبِ بَاطِلٌ

بِكُفَاكَ مِنْ صَرْبِ أَرْمَالِ

كِتَابِكَ بَلَا شَكَّ بَاطِلٌ

قَالَهُ وَأَنَا سَيِّدُ تَوْنِسَ وَنَهْرَهَا (٣٤)

وَمِمَّنِي الْمَدِينُونَ يَحَاكِي الْمَدَائِنِ

وَيَحْرِمُ عَلَيْهِمْ نَهْرَهَا (٣٥)

يَمِينٍ يَحْزِلُوا مِ الْجَدَائِنِ

قَوْمُ قَمْصَانَ هِيَقَوْلُهُ يَأْسَارِي أَسْمَعَ الْقَوْلَ وَكَلَّامُ

وَأَنَا كَلَّامُ عَدِي هَقَوْلُهُ

إِلَهِي جَاءَ دَهْ الشَّيْخُ عَلَّامُ

وَلَجِبَ عَلِيًّا نَذْرُوهُ (٣٨)

عَقْرُوكَ دَنَا سَيِّدُ تَوْنِسَ وَنَهْرَهَا

وَلَا الْمَدِينُونَ يَحَاكِي الْمَدَائِنِ (٣٦)

سَارَى قَالَهُ يَا قَمَّصَانَ خَلِّكَ وَلَدَ زَيْنَ

وَبَدَأَ كَلَامَ بَرَضَةَ نَقُولُهُ

مَلَبٌ لَمَّا أَحَنَّا عَيْدَ الْأَسَدَيْنِ

لَهَا كُلُّ اللَّيْلِ يَبْجِي نَقُولُهُ؟

خَلِّقَهُ كَانَ مَا بَجَارِيكَ

مِنْ سِجْنٍ مَعْدٍ رَحِيحُهُ (٤٤)

يَا عَيْدَ تَوَاعُشِ يَوْمِ جِيئْنَا فَرَقَ حُدُودِ الْكُرْدِ

وَشَاعَرَ وَفِ الْيُنْكَ رِيَابَهُ

طَلَّقَتْهُ يَا بُو زَيْدَ مِنْ سِجْنٍ مَذْكُورٍ

غَسْبِينِ عَيْنِ الزَّغَابَةِ (٤٥)

يَا عَيْدَ تَوَاعُشِ يَوْمِ مَا جِيئْنَا فَرَقَ حُدُودِ الْكُرْدِ

وَشَاعَرَ فِ الْيُنْكَ رِيَابَهُ

طَلَّقَتْهُ يَا بُو زَيْدَ مِنْ سِجْنٍ مَذْكُورٍ

لِلْمَانِ قَاعِدَ خَرَابِيبِ

يَا عَيْدَ تَوَاعُشِ يَوْمِ جِيئْنَا بَرِّيَابَاتٍ وَعَبَايَهُ وَالْكَمِ دَابِيبِ

وَيَحْنَاكَ لِلرَّامَانِي

وَيَقِيْتُ نَزَعًا وَتَقُولُ

أَهْمِينَ وَهَدَى رَمَانِي

قَالَهُ حَقِيقِي يَا عَلَامُ أَنَا جِيئْتُكُمْ بَرِّيَابَاتٍ

وَعَبَايَهُ وَالْكَمِ دَابِيبِ

بِسَ عَمَلْتُ عَلَيْكُمْ حِلَاتَ (٤٦)

خَالَتِ لِإِنْ عَثَرْتُكُمْ خَرَابِيبِ

لَكِنْ يَا عَلَامُ حَقِّكَ عَلَيْهِ

وَحَقِّكَ فَرَقَ الرِّاسِ بَابِيبِ

يَا عَلَامُ أَنَا جَابِيْلُكَ هَدِيَّةَ

مَحَزَّهَاتٍ وَحُشِّ الْقَبَائِلِ

(قَالَهُ وَاللَّهِ إِنِّي مَا قَعْتُ يَا كَلْبُ لَقَطَمَكَ بِالسَّيْفِ، وَبِيَدِكَ

السَّيْفُ (٣٩) أَتَكَلَّمُ بِقِيٍّ مَعَهُ لَسِيْدِي أَبُو زَيْدَ، وَشَدَّه، وَقَفَّ، بِقِيٍّ

عَلَامٌ لَمَّا جَاءَهُ رَمَى عَلَيْهِمُ السَّيْفَ، رَدُّوا عَلَيْهِ، قَالَهُمْ خِيَمَةُ

الْمَلِكِ فِينِ، قَالَهُ الْمَالِيَةُ سَوَّقَ عَلَيْهَا، لَقِيَ أَبُو زَيْدَ قَاعِدَ وَحَسَنَ

السُّلْطَانَ، طَلَبَهَا أَبُو زَيْدَ لَمَّا كَانَ رَابِعَ فِ الْأَوَّلِ الْيَوْمِ، كَانَ رَابِعَ

اعْوَرِ إِشْمَالِي، وَكَانَ اسْمُهُ الْحَجَّ مَسْعُودَ، لَمَّا كَانَ مَعَهُ يَحْيَى

وَيُونُسَ وَمَرْعَى، فَقَعَدَ، اشْتَرَكَ مَعَهُمْ أَبُو زَيْدَ فِ الْحَدِيدِ (٤٠)،

عَلَامٌ قَالَتْ الْحَسَّ دَاخِلُ الْحَجِّ مَسْعُودَ، بَسَ الْوَشَّ مَشَى هُوَ،

الْحَجَّ مَسْعُودَ كَانَ أَعْسَمَ رَوِي إِشْمَالِي، لَتَحْيِرَ عَلَامُ، يَغِيْبُ

وَيُرَاعِي (٤١) لَا بُو زَيْدَ، أَبُو زَيْدَ فَاهَمَهُ إِنِّي هُوَ مَعَارِفِي، لَكِنْ

أَبُو زَيْدَ عَارَفَهُ، قَوْمُ الْقَابِلَةِ يَقُولُكَ إِيهَ)

عَلَامٌ عَيَّرَ قَوْلَهُ يَا عَيْدَ قَوْلِي عَلَى اسْمِ أَنْدَهَكَ بِيَّةَ

يَا بُو الْحَرُوسِ لِلتَّصْنِيفِ

دَا بَكْرَهُ هَيَّئْتَصِبَ سَوَّقَ وَأَنْهَبَكَ فِيهِ

وَوَدَيْكَ هَدِيَّةَ لَخَلِيفَتِهِ

أَبُو زَيْدَ قَالَهُ يَا عَلَامُ يَا بُو عَيَّوْنَ سَوَّدَ

طَابَ مَا لَبَّحْتَ عَائِزَ الزَّيَادَةِ

مَا هَيَّأَنِي أَنَا الْحَجَّ مَسْعُودَ (٤٢)

جِيئْتُكَ فِ الْأَوَّلِ رِيَادَةَ

قَالَهُ: مَسْعُودَ لِلَّهِ بَجَارِيكَ

أَنَا سَمِعْتُ فَمَلِكَ وَرِيثَهُ (٤٣)



تصوير: طارق حمس، فنان التشكيلی، ابو نیچہ  
اسیوط

انراوی : حسنی جاد علی، التخیلہ، ابو نیچہ  
اسیوط



جَبِيلَكَ هَدِيَّةً اسْمَهَا الْجَزَّازُ  
عَاتِمَتْنِي تَلَاغِبٌ دَرَاهِمًا (٤٧)  
مَا بَيْنَ نَهْدِمَا يَرْقُدُ الْجَوِزُ  
يَا مَاءُ وَادِّ دَعَيْتَ وَرَاهِمًا (٤٨)

جَبِيلَكَ هَدِيَّةً اسْمَهَا الْجَزَّازُ  
يَا بُوَ هَدِيَّةً دَلْنَا حَبِيبَكَ  
عِيَطُهُ مَغِيَاثُ حَجَّازُ  
حَسَنَ الدَّرِيدِي نَسِيبَكَ

(قُومَ عَلَّامٌ قَالَهُ يَا بُوَ زَيْدُ: هَتَشْكُرُنِي فِ نَاسٍ قَوْلَ مَا تَشُوقُ  
رُؤْيَاهَا، طَلَبَ مَا تَوْرَاهَانِي، قُومَ أَشْرَفَ كَلَامَكَ صَبَحَ وَلَا كَذِبَ،  
هَتَشْكُرُنِي فِ نَاسٍ مَشْغُومَةٍ؟، يَبْقَى إِلَيْهِ مَعْنَى شُكْرِكَ؟) (٤٩)

قَامَ أَبُو زَيْدٍ يَنْدُهُ يَا قُمْصَانَ  
يَا مَاسِكَ السَّيْفِ هَالِدَكَ  
يَا زُرْعُونَ امْشِي لِقَائِكَ  
وَلِنَدْعُلَا بَتَ سِدِّكَ

قُمْصَانَ يَرْمِجُ وَكُرْعَانَ (٥٠)  
وَيَغْفِرُ مَتْرَجًا وَيُؤَيِّبُ  
يُزْهَقُ هَالِبَاتِ سَرْجَانِ  
عَلَّامٌ صَانِدُهُ لِهَالِلِ

(عَاتِقُورُهُ خَبَرُ أَبِيهِ يَا عَبْدَ الْخَيْرِ، قَالَهَا سِيدِي حَسَنَ وَسِيدِي  
أَبُو زَيْدٍ صَانِدِينَ وَاحِدَ اسْمِهِ السَّعْلَامُ، وَيُزْجِي هَاتِي آخِرَ مَا  
مَعْنَايَ).

يُقْرِكُ رَاحِلَتَهُ الْجَزَّازَ لَا يَسَهُ عَلَى مَرْ  
وَيَنْعِينَ خَدَامَهُ تَرَاغِيهَا  
يُدْرِبُ الْجَمَلَ بِيهَا فَرْ

رَجَعَ لَمَّا قَامَ بِيهَا

(دَخَلُوهَا عِنْدَ حَسَنَ وَأَبُو زَيْدٍ وَالْعَلَّامُ، فَهِيَ مِنْ لُؤْمِهَا  
صَلَّتْ مَعْرِفَتُهَا عَلَّامَ، سَلَّمَتْ عَلَيْهِ سَلَامَ اسْتِغْنَائِي، بَرَسَلَتْ  
عَلَى حَسَنَ وَأَبُو زَيْدٍ، وَقَالَتْ لَهَا اتْفَنِّي، فَعَدَّتْ، قُومَ مِنْ لُؤْمِهَا  
تَقُولُ إِلَيْهِ).

أَمَّا يَا حَسَنَ فَبِنَ عَلَّامُ  
عَلَيْهِ الْعَوَائِلُ لَمْرَبِي  
يَا خُوِي دَلْنَا لَفَكْرَهُ سَاعَةً مَاجِي أَنَامُ  
أَقُومُ طَلَبَتُهُ لِي هُدُومِي

أَمَّا يَا حَسَنَ فَبِنَ عَلَّامُ  
عَلَيْهِ قَلْبِي مَكْرِي وَدَائِبِي  
دَلْنَا لَفَكْرَهُ بِأَخُوِي سَاعَةً مَاجِي أَنَامُ  
أَقُومُ طَلَبَتُهُ فِ الْوَسَائِدِ

(يَبْقَى أَبُو زَيْدٍ عَرَفَ أَنَّ قُمْصَانَ أَهْدَاهَا (٥١)، وَقَالَهَا هَاتِي  
آخِرَ مَا مَعْنَايَ، عَشَانُ لَوْ مَا قُمْصَانَ قَالَهَا مَهَانَتُورُشَ الْكَلَامِ دَه  
قُتَامُ أَخُوَاهَا وَأَبُو زَيْدٍ، قُومَ زِعِلَ أَبُو زَيْدٍ، يَطْنِي عَمَلُ زَعْلَانِ،  
وَقَالَ).

يَا جَزَّازُ مَا تَخْشَى لِلرُّومِ  
لَحَسَنَ الْعَرَبِ يَنْهَمُومِي  
طَلَبَ مَا هُوَ الشَّيْخُ عَلَّامُ  
قَاعِدَ أَمَهُ جَلِبَ أَخُوَكِي!

(قَالَتْهُ لَنْتَ الْعَلَّامُ؟، وَجَاتِ كَسْرَتُ عَيْنٍ، وَدَلَّتْ عَيْنُ،  
وَرَأَحَتْ عَيْنُ، وَشَالَتْ عَيْنُ، وَرَأَحَتْ حَسَنَاهُ، وَرَأَحَتْ  
بَيَّسَاءُ) (٥٢)

قَوْمٌ يُقَوِّمُكَ عَلَماً بِالْجَزَّازِ وَلَعَّ  
وَيَاغْتَلِبُ مَا كَانَ رَأْسِي  
مَا حَلَّوْشِيَ إِلَّا الْمَدْلَجُ (٥٣)  
بَقَى يَطْوِيهِ فَوْقَ الْأَرْضِي

الْجَزَّازُ قَالَتْهُ يَا عَلَماً مَا تَبْهِنُ فِيهِ  
يَا زَيْنُ يَا رَمَضَانِي  
مَا فَاغْتَلِبُ غَيْرَ الْأَرْضِ فِيهِ  
وَحَرَّ الْجَبَالِ مَا عَمَانِي

(زَى مَا تَقُولُ حَصَلَهُ خَلَّ)

وَعَلَّامٌ بِالْحَبِّ وَلَعَّ  
شُوفَ عَنْ بِلَادِهِ يَنْتَازِلُ  
عَلَّامٌ بِالْحَبِّ وَلَعَّ  
عَلَى طَرْدِ غُلَا الْمَنَازِلِ

(قَالَهَا أَنْتَ عَلَيَّ كُلِّ حَالٍ عَارِزُهُ أَيُّهُ؟ قَالَتْهُ عَارِزِينَ رَاحَهُ  
مَكَكُ، أَوْدَا تَمَرِيخُ، دَا إِحْدَا لِيْنَا سِتْ أَشْهُرَ مَا ضِيْبِيْنَ فِ الْجِبَالِ،  
قَالَهَا عَطِيَّتُكَ ثَلَاثِينَ لَيْلَةً تَرْتَاخُوا فِيهَا، حَسَنَ قَالَهُ طَبِّ وَأَنَا،  
قَالَهُ وَأَنْتَ يَا حَسَنَ ثَلَاثِينَ لَيْلَةً مَكَلَّيْنَا، وَأَبُو زَيْدٍ قَالَهُ وَأَنَا  
صَاحِبُكَ لَا رَوَايَةَ، قَالَهُ عَطِيَّتُكَ ثَلَاثَةَ يَهْلُوا تَسْمِينِ لَيْلَةٍ كَرَامَلِ،  
قَالَهُ أَبُو زَيْدٍ لِيْنْدُكَ عَلَى الْفَرْمَانِ، لِيَكُونَنَّ رَرَاكَ الْمَطَارِدُ  
يَرْصَلْنِي، وَجِهَ عَطِيَّتِهِمْ فَرْمَانٍ وَمَعْنَى عَلَيْهِ، وَقَالَ أَبُو زَيْدٍ  
عَلَى كُلِّ حَالٍ، أَنَا مَرْوُوحٌ أَرْبِيعَ وَلَدٍ عَمِي، وَيَكْرَهُ هَاجِبِيْبُ  
لِلْقَاضِي يَكْبَحُ عَ الْجَزَّازِ، قَالَهُ وَإِحْدَا فِ اسْتِغْظَارِكَ يَا بَطْلُ، قَوْمُ  
خُدَّ الْعَلَمِ وَمَعْنَى، وَهُوَ مَرْوُوحٌ قَابِلُهُ شَعْلَانِ، أَخُوهُ الْبَزْرَمِيْطُ دَهْ،  
عَارِزُوْلُهُ كُنْتُ فَيْنِ يَادِ يَا عَلَماً، قَالَهُ كُنْتُ عِنْدَ نَاسٍ يَسْمَعُوا  
الْهَلَايِلَ، قَالَهُ أَيُّهُ الْهَلَايِلُ دَوْلُ يَحْيَى؟)

قَالَهُ يَا خَرَى دَا نَاسٍ مَجَانِينِ  
وَعَشْرَتُهُمْ مَلِكُوْهَا  
كَلَمَتُهُمْ بِالْقَوَاتِينِ  
سَيُوفُ الْبِلَادِ جَرْدُهَا

عَارِزِينَ مِ الْبَلَالِي تَسْمِينِ  
عَطِيَّتُهُمْ تَسْمِينِ لَيْلَةٍ  
دَوْلُ عَرِيَّةٍ مَجَانِينِ  
خَفَّتْ أَيْدِيْ بَمُكْرَهَا

(قَالَهُ بَلِّغْنِي يَا عَلَماً؟، طَبِّ وَأَنْتَ يَا خَرَى لَمَّا رَافِيْجُ،  
مَخْلِيْشِيْ لِيْهُ وَيَاكَ؟، رَافِيْجُ تَرْمِجُ وَحَدِيْكَ لِيْهُ؟، أَنْتَ كَدَّ

(قَالَهَا إِنْ مَلِكِيْ عِيْنِي الْيَمِيْنَ لَتَقْطِعَهَا، كَلَّهُ فَنَدَا لِيْكَ يَا أَعَزَّ  
الْحَبَابِيْبِ، وَإِنْ مَلِكِيْ تَرَاغِي الْيَمِيْنَ لَتَقْطِعْهُ، كَلَّهُ فَنَدَا لِيْكَ يَا أَمَّ  
الْجَوَابِيْبِ، قَالَتْهُ إِحْدَا مَعْنَى قَاصِدِيْكَ، تَسَلَّمَ عَيْنُكَ، إِحْدَا  
عَارِزِينَ رَاحَهُ، إِحْدَا قَاصِدِيْنِ مَدَّةٍ وَمَدَّةٍ وَيَلَادُ تَسْمَى  
السُّطْرَابِلُ (٥٤)، وَاسْمَعُ، قَالَتْهُ تَشُوفُ وَحْدَهُ، أَحْسَنُ وَحْدَهُ فِ  
نَاسِكَ، تَهَادِيْهَا لَابُو زَيْدٍ).

قَالَتْهُ سَلَامَاتُ يَا عَلَماً  
يَالِيْ بِرِيْكَ مَحْضَرِبُ مِثَالَهُ  
وَمِنْ خُدَّ سَالٍ يَا عَلَماً  
لَا أَبُو زَيْدٍ يَرُدُّ مِثَالَهُ

(أَبُو زَيْدٍ نَقَّاهُ مِنْ دَوْلِ الْعَرَبِ لِيْكَ، وَأَنْتَ نَقَى وَحْدَهُ  
حُلُوْهُ مِنْ قَرَابِيْكَ، وَأَنْدِيْهَا لَابُو زَيْدٍ، بَيْتٌ عَنْدَهُمْ عَلَماً، وَقَالَهُ يَا  
أَبُو زَيْدٍ عَلَيَّ كُلِّ حَالٍ أَنَا رَافِيْجُ أَرْبِيعَ خَلِيْفَةٍ وَلَدٍ عَمِي، وَيَكْرَهُ  
هَاجِبِيْبُ الْقَاضِي مَعَانَا، وَيَكْتَبُوا، وَيَأْخُذُوا الْجَزَّازِ، وَيَأْخُذُوا عَلَى  
مَزَاجِكُمْ).

الْحَاجَّةُ ٢، يَا رَاجِلُ دَا نَتَّ عَايِرَ الْمَوْتِ).

قَالَ لَمَّا أَنْتَ رَاجِحٌ مَخْتَلِيشْ لِيْهِ وَيَاكَ  
وَمِنْ قَوِّ صَهْرٍ الْجَمَانِي  
لَوْ كَثُرُوا الْهَرَجَ وَيَاكَ  
أَنَا بِعَشْرِهِمُ بِالْجَمَانِي

يَا عَلَامَ مَخْتَلِيشْ لِيْهِ وَيَاكَ  
يَا بُو وَشْ زِي لِمَرَايَه (٥٥)

لَوْ كَثُرُوا الْهَرَجَ وَيَاكَ  
كُنْتُ جِبْتُ أَبُو زَيْدَ امْكُفَّ وَرَايَا

يَا عَلَامَ مَخْتَلِيشْ لِيْهِ وَيَاكَ  
وَتَحْبِيْهِ لَشَقَرٍ يَلَانِي  
لَوْ كَثُرُوا الْهَرَجَ وَيَاكَ  
اِحْبِبْ عَشْرُهُمُ لَزَيْلِي

قَالَ: شَمْلَانِ بَطْلَ بَلَا هَرَجَ  
أَسْلُ الْهَرَجَ مَا لِحِرَالِي  
وَأَنْ كُنْتُ بَابٍ عَلَى الْعَرَبِ  
أَبُو زَيْدَ قَاعِدٍ مَا مَشَايِي

(أَنْتَ تَحْبِيْبُهُمْ مَشَاوٍ، وَاللَّا رُوحُ!)

قَوْمَ شَمْلَانِ قَالَ لَا دَانَا اَصْنِيقِ الثَّغِيْدَ  
وَفِيْ نَفْسِهِ عَمَلٌ بِرَاوِيْ  
وَمَادَامَ قَاعِدٍ أَبُو زَيْدَ  
هَاتِزِيْ شِطَانِيْ وَهَاتِزِيْ  
لَا دَانَا اَصْنِيقِ الثَّغِيْدَ

وَمِنْ صَغُرَ سَلَى هَمَّا وَدَ  
مَادَامَ قَاعِدٍ أَبُو زَيْدَ  
هَاتِزِيْ شِطَانِيْ وَهَاتِزِيْ

(رُوحَ، قَاعِدُ فِ الْقَصْرِ شَمْلُ خَلِيْفِهِ، قَالَهُ خُشَى لَوْكُذَ عَمَّكَ  
بِالْبَطْلِ، دَخَلَ عَلَامُ لَقِيَ خَلِيْفَهُ عَلَيْهِ عَمَّا يَطْلُوْا شَرَارَ، خَلِيْفَهُ  
بَعَثَ لَقِيَ وَلَمَدَ جَاءِي قَاعِدُ لَا قَابِلُهُ بَحْرِيْ وَلَا قَبْلِيْ، زَعَطُهُمْ  
وَلَا زَعَطُونِيْ، وَلَا مَوْتٌ وَلَا مَوْتُونِيْ، وَلَا جَاهِلِيْنَ وَلَا رَاجِحِيْنَ  
وَلَا حَاجَةً خَلِيْفَهُ كُلَّ مَا يَرْجُوْهُ (٥٦)، بَلَقَاءَ مَطْلَمَلٍ وَشَّ، حُطْمًا  
خَلِيْفَهُ رَاجِلُ جَبَارٍ، وَلَا زَمَ يَفْهَمُ، وَإِلَّا مَا كُنْتُ عَمَلُ نَتِيْجَةٍ أَبَدًا).

قَالَهُ لِيْشْ قُرْنَلْتَهُ وَإِيْشْ قَالَكْ  
بَاعَدَكْ لِيْ كُلَّ مَا يَلِ  
رَحَبَ بِيْكَ وَلَا اسْتَفَكْ  
أَبُو زَيْدَ وَالْوَدَّ نَابِلُ؟

(قَالَهُ بَلَطْتَهَا يَا عَلَامَ، وَاسْتَغْفُهُمُ!)

سَقَرَا خَلِيْفَهُ يَا عَلَامَ وَسَقَرُهُمْ خَالَ (٥٧)  
وَبِتَحَّتْ عَرَبٍ لِلْهَلَاكِ  
يَجِيْبُوْكَ أَمْرٌ بِطَلَالِ  
تَسِيْبُ وَمَلْنَا وَالْجَنَانِ

يَا عَلَامَ يَا كَافِرَ الْجَدِّ  
يَا رَكَابُ فِ الْمَقْسِيَانِي  
تَوَلَّيْسَ عَلَى بِلَادِ مَحِيْدٍ (٥٨)

يَا كَلْبُ أَرَأَيْتَ يَنْتَلِي  
وَمِنْ قَالَهُ مَكْتُومٌ فِي جَنَانٍ وَغِيْلَانٍ  
حَتَّى فَصُرَ الْأَرْبَانَهُ  
ذَا مِنْ كَفَرِ الْعَرَفِ فِي بَكَانٍ (٥٩)  
بَلَانَا وَوَلَّكَ بَنَانَهُ (٦٠)

وَأَعْيَنَهُ وَتَحِيَّتَهُ زَادَ وَتَكْفَهُ  
بَلَا شَرُّ نَزْلٍ يَمْلِكُ  
أَهْلَهُ انْكَسَتْ قَبْلَ جَدِّكَ  
يَا عَلَامَ مَالِكِهِ تَأْيِبُ

يَا عَلَامَ تَنَالَهُ أَسْوَدَ كَمَا الْجَازُ  
وَيَكْلَبُ بَرَقَ مَلْبِي وَكَأَبَهُ  
وَهَنَاهُ بَهْلُوكَ بِالْجَازِ  
وَجِبْلِي مَطْلَلِ شَدَابَهُ

قَوْمَ زَيْلٍ عَلَامَ قُلُّهُ:  
خَلِيلُهُ مِيقَاتِي مِزْرَاطُ  
وَيَتَرَى كَلَامَ الشَّمَامَةِ (٦٣)  
إِنْ كُنْتُ لَنْتَ إِلَيْكَ الْفَرَاطُ  
أَنَا وَجَدِي صَاحِبُ تَلَاتِهِ

وَيَنْتَلِي شُورَةَ الْجَازِ  
وَيَقُولُ بِنْتُ سَرْحَانَ قَالَتْ  
تَعْطِي شُورَةَ الْجَازِ  
وَيَكْلَبِي تَهْلُوكَهَا  
عَلَّانُ أَهْرَ بَلَا جَازُ (٦١)  
تَسِيْبُ الْبَلَدَ يَمْكُوكَهَا

وَلَا لَقِيْتَهُمْ نَاسَ مَجَانِينِ  
وَعَوَّلَهُمْ طَبَقَهَا  
لَهَيْتَهُمْ فِي الْبَسَاتِينِ  
خُفَّتِ الْبَلَدَ يَمْكُوكَهَا

يَا عَلَامَ تَنَالَهُ أَسْوَدَ كَمَا الْجَازُ  
وَزَى الْخُرُوفِ الْكِبَاشِي  
وَكَيْفَ مَا يَجْزُوكَ تَنَجَازُ  
وَابْشَى يَصْلُوا فِيهِ مَا شِي

دَى حَرْبُهُمْ مِنْ مَبْرَدِ  
وَمَرْكَبَهُ بِدَ زَانَهُ  
إِنْ شَافَهُمُ اللَّيْ مَبْرَدِ  
يُخْرِسُ وَيُقَلِّلُ لِسَانَهُ

إِلْحَقْ عَلَيْنَا يَا عَلَامَ إِنِّي عَمَلُكَ كَبِيرُ  
وَكَاثَتْ مِثْلِي الْبَسَارَةُ (٦٢)  
إِنِّي تَخِيلُ مَا عَلَى الْبِيرِ  
تِمْلَأُ الْقَلِيلَ لِلْعَادِي

وَأَنَا رَيْتُ يَا خَلِيلَهُ وَإِنَّمَا مَارْتَوْشُ  
وَجَرِيهِمْ سَلْدَتِي  
مِنْ شَافَهَا رَدَ مَدْرُوشُ  
قَسْنَى زَمَانُهُ يَهَاتِي

أَمَا إِنْ كَانَ عَ السَّجَرَ مَأْتَى سَجَرَكَ  
وَلَا تَكُنْ فِيهِ الْمَقَامُ  
لِلْعَرَبِ خَالِئِينَ حَجَرَكَ  
لَأَنْتَ وَوَلَا حَادٍ قَاسِمٌ

بِاللَّهِ مَا حَدَّ هَيْرُوحُ غَيْرَكَ، وَإِنْ جَبَّتِ الْجِيزَةُ وَعُشِرَ الْمَالُ بَسْ،  
الْجَازُ تَبْقَى حَالَتُكَ، وَشَهِيَّةُ أَنْيَابٍ تَحْدُهَا رُكُوبُكَ، وَأَعْيُنُكَ  
عَيْنُ الْخَطِيرِيِّ (٦٥) مَا حَدَّ فِيهَا يَقَاسِمُ، قَالَ إِيْهِ؟ عَنَّا كَمَ صَبْحُ؟  
قَالَ أَنَا قَسَمْتُ الْيَمِينَ، حَدَّ شَرِيكِي فِي الْجَنَانِ؟ رُوحٌ.

قَوْمُ خَلِيفَةِ قَالَ مِنَ الْعَلَامِ رَاحَ أَمُوتَ  
بِمَلَكَا لَوْلَا نَائِلُ  
أَنْدَهْرُ لِي لِلْعَبْدِ بِأَقْرَتِ  
يُرُوحُ وَشَوْفَ عَرَبِ الْهَلَالِ

يَبْقَى عَمَكَ بِأَقْرَتِ فَرَحٌ، مِنْ عِبَاطَتِهِ قَامَ عَ الْبَيْتِ، لَقِيَ  
وَاحِدٌ، جَابَهُ، قَالَ عَلَى الرَّاجِحَةِ مَتَرَيْنِ لَفَرَقُ، قَالَ إِيْهِ دَهْ، إِيْهِ؟  
قَالَ أَنْتَ مَالِكٌ وَمَالُ إِيْهِ، عُلَّاشُ الْجَازِ تَنْخَشُ رَاكِبُهُ، وَمَيَّ  
رَاكِبُهُ الْجَمَلُ، مَعَهَا مَتْنُ يُرُوحُ وَيَجِيبُهَا، أَمَالُ! مَا هُوَ كَدْبُهُ  
مَالِيَّهِ، مَرَّتَهُ مَتَقَرُّهُ خَيْرُ إِيْهِ بِأَقْرَتِ؟، قَالَهَا لَا خَيْرَ وَلَا  
دَرَاهِمَ، جَمَاعَةُ اسْمُهُمُ الْهَلَالُ قَالَ جَوْ فِ الْجَنَانِ بَلَطُوهُمَا،  
وَسَابُوا الْمَالَ كُلَّهُ جَوْهُ الْجَنَانِ، سَيِّدِي عَلَامَ بَعَثَ سَيِّدِي خَلِيفَهُ،  
قَوْمُ عَطَاهُمْ تَسْعِينَ لِيْلَةٍ. طَبَّ وَانْتِ رَايِحُ فَيَنْ؟ قَالَهَا رَايِحُ  
أَجِيبُهُمْ كُلَّهُمْ لِسَيِّدِي خَلِيفَهُ يَنْصَرِفُ مَعَاهُمْ، قَالَتْ لَهُ ابْنَةُ! أَنْتِ  
عَاوِزُ أَتَجِيبُهُمْ لِسَيِّدِكَ خَلِيفَهُ يَنْصَرِفُ مَعَاهُمْ؟ قَالَتْ  
هَاتِجِي الْجِزَةَ وَعُشِرَ الْمَالُ؟ قَالَهَا بَابِتِ الْكَلْبُ، أَنَا أُرُوحُ  
عُلَّاشُ الْجِيزَةِ وَعُشِرَ الْمَالُ، طَبَّ مَعَهَا أَيْ عَيْدَ دَنْدُوفَ كَانَ  
يُرُوحُ غَيْرِي، مَرَّتَهُ مِنَ النِّسْوَانِ الدَّرَاسُخُ، لَأَمَّا خَذَهُ السُّلَى هَبْهُ  
تَفْهَمُ، فَقَالَتْ لَهُ:

إِنْ تَجِئْتِي يَا بِأَقْرَتِ مَا دَامَ فِيهِمُ الْعَبْدُ خَلِيفَةُ  
الْعَبْدُ جَابُوهُ قَلْبُ جَاوِدِ  
تَوْعَاشُ يَوْمَ مَتَرِبِ اسْبَاقِ  
إِيْهِ عَامَ بَدْرَاعٍ وَاحِدِ  
إِنْ تَجِئْتِي يَا بِأَقْرَتِ مَا دَامَ فِيهِمُ الْعَبْدُ خَلِيفَةُ  
الْعَبْدُ جَابُوهُ بَقْلُ جَاوِدِ  
تَوْعَاشُ يَوْمَ مَتَرِبِ اسْبَاقِ  
لِلْعَانِ بَدْرَاعٍ وَاحِدِ

(صَلُّوا عَ السَّيِّئِ ....، كَمَا زِيدُوا السَّيِّئَ صَلَا ....)،  
بِأَقْرَتِ دَا كَانَ عَيْدُ كَذَابٍ قَوِي، وَكَانَ سَيِّدُهُ خَلِيفَهُ يَكْرَهُهُ،  
وَكَانَ عَارِلُهُ فَ حُدَّ بَعِيدُهُ وَمَيَّصُورُوشُ، لَمَّا عَلِمَ بِالْأَمْرِ، قَالَ  
لِلنَّبِيِّ: إِيْهِ دَهْ؟! بِعَنِي سَيِّدِي عَمَرُهُ مَا بِعَنِي، قَالُو لَهُ وَاحِدًا  
مَالًا، إِيْشُ رَرَأْنَا (٦٦)، هَاتِجِي نَجِي، مَا تَجِيشُ لَنْتِ حَرْ، قَالَ  
لَا أُرُوحُ - بِعَنِي خَطَرُهُ بِعَارِدِ ثَلَاثَةَ، يَلْزُوهُ بِالْأُرُوحِ، مَعَارِزُشُ  
يُرُوحُ، كَارَهُ خَلِيفَهُ، وَخَلِيفَهُ كَارَهُهُ، يَمَا جِهَ قَتَامُ الْقَصْرِ، قَالُو لَهُ  
خَشْ يَا حُرِي لِي تَارِيكَ بِالْمَسِيْفِ، دَخَلَ، قَالَ [خَلِيفَهُ] تَفَضَّلْ  
إِرْتَاخَ يَا بِأَقْرَتِ، قَالَ الْخَفَرُ، قَالَ عَافِيَتُكَ إِرْتَاخَ جَارِي، قَالَ يَا  
سَيِّدِي مَقْدَرُشُ أَقْدَ جَارِكَ، قَالَ آدَى مَحْرَمَةٌ لِأَمَانِ، وَاقْعُدْ  
جَارِي، قَعْدَ، بَسْ عَيْتَلْنَسْ، قَالَ يَا بِأَقْرَتِ، قَالَ نَعَمْ يَا سَيِّدِي،  
قَالَ فِيهِ نَائِلُ اسْمُهُمُ الْهَلَالُ جَمُ فِ الْجَنَانِ، بَلَطُوهُمَا، وَسَدَّكَ  
عَلَامَ عَطَاهُمْ تَسْعِينَ لِيْلَةٍ، وَمَعَالَهُمْ عَلَيْهَا، إِيْهِ حَلَكْ؟ قَالَهُ  
وَالْمَطْلُوبُ مَتَى إِيْهِ؟ قَالَهُ الْمَطْلُوبُ مَلَكُ أُرُوحِ أَتَجِيبُ الْجِيزَةَ  
وَعُشِرَ الْمَالِ، قَالَ يَبْقَى مَعَارِجُشُ، قَالَ مَا تَدْرُوحُشُ؟! لَزَايَ  
مَتْرُوحُشُ؟ قَالَ أَنَا بِأَقْرَتِ! وَمَقْبِشُشُ أَيْ عَيْدَ دَنْدُوفَ تَبِعَتْهُ  
بِجِبِّ الْجِيزَةِ وَعُشِرَ الْمَالُ، بَرَضَهُ أَنَا بِأَقْرَتِ وَأُرُوحُ عَلَى شَوِيَّةٍ  
عَفْشُ أَقْرَتُهُمُ الْوَنِي الْجِيزَةَ وَعُشِرَ الْمَالُ لِسَيِّدِي خَلِيفَهُ، قَالَهُ  
[خَلِيفَهُ] أَقْدَ أَقْدَ، أَنْتِ مَسْتَهْزِئَةٌ بِالْكَلامِ؟ قَالَ إِيْهِ بِعَنِي هَلَالُ  
جَوْ فِ الْجَنَانِ وَبَلَطُوهُمَا؟! قَوْمُ أُرُوحْلَهُمُ أَنَا! إِيْهَا عَيْدَ يُرُوحْلَهُمُ  
بِجِبِّ مِنْهُمُ الْجِيزَةَ وَعُشِرَ الْمَالُ، قَالَهُ طَبَّ وَاللَّهِ يَا بِأَقْرَتِ،

(بِعَنِي لِيْلُوحَتْهَا (٦٦)، مِنْ يَوْمِهَا، بَدْرَاعٍ وَاحِدِ، وَبَدْرَاعِ  
قَاتِلُهَا).



إِنْ تَبَعْتَنِي يَا يَاقُوتَ مَا دَامَ فِيهِمْ لَعْدُ خَلْقِكَ  
دَا الْعَبْدُ زَائِدٌ بِلَامَةٍ (٦٧)

تَوْعَاشُ يَوْمَ مَتَرِبِ اسْبَاقِ  
لِلْعَانِ عِيَالُهُ حَزَالُهُ

وَلَا عَالِمُهُ لَلِّي مَاتَرِسِي  
يُوجِي بَرَّهَا بِالسَّلَامَةِ  
تَسْمَعُ وَتُصْنَعُ كَرَمِي  
وَقَفُوا أَحْرَامَهُ لِسَلَامَةِ

يُحْكِمُهُ بِالْجِزْرِ وَعَشْرُ الْمَالِ، هِرَجَجَهُ أَبُو زَيْدٍ بِصَبَبٍ عَلَى  
حَسَنٍ، قَالَ لَحْنُ النَّصِيحَةِ، غَيْرَ تَلَابُسٍ أَبُو زَيْدٍ، وَدَخَلَ يَقُولُ:

قَوْمُ أَبُو زَيْدٍ شَاوَرُوا حَسَنَ قَعْدَةٍ وَجَاءَتِ الْخَلَائِقُ كُلُّهَا قَعْدَتًا،  
وَهُوَ قَاعِدٌ عَلَى الْكُرْسِيِّ شَمَلُ أَبُو زَيْدٍ أَلْسِنِي جَارَ حَسَنٍ. فَمَضَانُ  
وَالْقَبْ عَابَرٌ شَدَّهَ وَيَمُوتُهُ، خَافَ لِمَوَادِّهِ مَأْمُرُوشُ، أَبُو زَيْدٍ  
عَارِفٌ مَكْرُ فَمَضَانُ، يَقِي أَبُو زَيْدٍ جِهَ عَ الْكُرْسِيِّ الثَّانِي أَلْسِنِي  
زَيْ دَه، وَقَعْدٌ حَقَّةٌ عَيْدٌ، تَارِيهِ هُوَ رَاعَا (٧١) اكَّده، قَالَ يَاحِي  
يَاحُورِي وَاقْفِينِ لِحَقَّةٌ عَيْدٌ، يَقْتَدِ أَبُو أَلْسِنِي جَابِكُمْ، طَبَّ وَالسَّهْ  
طَالَمَهُ مَعَايَ مَا قَوْلُهُمْ غَيْرَ بِاللَّأِ حَتَّى الْفَرَانِ (٧٢) مَا تَوَهَّاهِي، نَعَا  
يَاسِيدِي، أَبُو زَيْدٍ شَاوَرُ لِقَمَضَانُ، قَالَه يَاقُضَانُ، نَعَمْ يَاسِيدِي،  
قَالَه خَدَ يَاشِيعُ خَالِكُ غَدِيهِ دَا جَاعَ، غَدِيهِ وَسَطُ الْجَنَانِ، قَالَه  
تَعَالَى، شَدَّهَ فَمَضَانُ، وَجِهَ فِ جَمِيْزِهِ، جَمَعَهُ سَبِيْهِ (٧٣)،  
وَعَطَّاهُ كَسْرَتَيْنِ وَدَدَ، وَقَالَه خَدَ لَمَنْ أَجْبَلِكُ الْغَدَا، قَالَه دَانَا جَائِ  
أَخَذَ الْجِزْرَ وَعَشْرُ الْمَالِ، قَالَه طَبَّ مَمْبُولُوكَ فِ الْبِنَاتِ  
لِلْحُلُورِ، وَالْخَيْلِ الْحُلُورِ، وَعَمَّالٌ يَنْفُوكَ الْعَبْدِ، وَيَنْفُوكَ فِ  
الْجَمَلَاتِ (٧٤)، لَكِنْ عَشِيْهِ عَمَلُونِي وَاحِدٌ، جِهَ قَبْلَ الْغَدَا، لَقِيْتَهُ  
هَرَبٌ، خَذَتْ كُلَّ لَمَاتٍ مِنْ يَاسِيدِي، حَلَفَتْ يَمِيْنُ أَلْسِنِي يَجِي  
لِلْأَزْمِ الْقَوْدِ، قَالَه لَا يَاصِعُ مَسْتَعِدٌ، وَدَخَلَ جَوَّ الْجَنَانِ، قَعْدُ  
يَحْلُمُهُ فِ الطَّوْرِ الْغُضْبَةِ (٧٥)، وَالنَّضَارِي (٧٦) أَلْسِنِي تَشْرِيفُ  
فِ الْجَلْدِ، عَمَّكَ يَاقُوتَ بَمَنْ لَقِي فَمَضَانُ شَابِلُ شَيْلَةِ جَمَلٍ،  
قَالَه أَيْ دَه، هِيْشَوِيْلِي غَزَالَهُ، وَلَا هِيْشَوِيْلِي نَالَهُ ابْنُ الْكَلْبِ  
دَه، إِدَه ١٢ أَيْهِ الْغَدَا شَمَلُ السُّنَّاسِ دِي، جِهَ فَمَضَانُ  
كَابِيْهَا (٧٧) قَتَمَاهُ.

قَوْمُ يَنْفُوكَ قَبْلَهُ يَاقُوتَ كَأَنَّ فَرَحَانُ  
قَالَ غَرِيْبٌ وَلَا تَهْزُونِي

(قَالَهَا بَقَى أَتَيْتُ بِعَلَى عَالَتَمَرِيْنِي قَبْلَ مَارُوحَ؟، طَبَّ  
يَمِيْنُ كَبِيْرُ أَتَيْتُ طَالَمَهُ بِالنَّكَلَةِ، يَنْفُوكَ أَبُو الْعَبْدِ عَلَى أَبُو السَّيْدِ،  
وَهَلَبَ عَلَى الشَّعْطَانِ (٧٨)، وَقَالَ عَلَى بَلَدِ الْمُحِبُّوبِ وَيَدِيْ. قَامَ  
مِنْ بَخْتِهِ لِسُوْدَ، أَبُو زَيْدٍ عَمَّالٌ يَلَفَ حَوَالِيْنَ السُّورِ، خَافَ لَوَادِ  
زَنَانَهُ يَهْجُمُ عِ الْبِيْرَ، يَهْجُمُ عَلَى جَمَالٍ، يَهْجُمُ عَلَى فَرَسَانِ،  
مِيْنُ مَا يَصِيْدُهُمْ غَيْرُهُ؟ وَرِيْطَاتُ مَرِيْطُهُ بِالْمَسِيْفِ، هُوِيْمُ  
عِيْهِ لَقِي وَاحِدٌ وَدَنَهُ كَدَ الطَّرِيْقِ وَجَائِ، قَالَ أَبُو زَيْدٍ: أَيْهِ! الْعَبْدُ  
أَهْمُ وَصِلَا، قَمَ أَبُو زَيْدٍ قَبْلَ مَا يَنْفُوكَ، يَاقُوتَ هُوِيْلُهُ أَيْهِ: خَدَ،  
خَدَ يَا عَيْدَ أَنْتَ، قَالَه أَبُو زَيْدٍ نَعَمْ، قَالَه الْمَالُ دَه مَالُ مِيْنُ، قَالَه  
يَابُو خَالْتُو دَا مَالُ أَرْبَعِ سَلَامِيْنِ، وَكَلَّ سُلْطَانُ لَيْهِ فِ الْمَالِ  
نَابِيْ، قَالَه الْمَلِكُ شُكُّكَ فِينُ؟ فِ أَنْهِيْ خِيْمَهُ؟ قَالَه الْمَالِيْهِ  
سَوِيْقُ عَلِيْهَا، أَمَّالُ أَنْتَ جَائِ لَعْدَهُ (٧٩) أَيْهِ؟، قَالَه يَحْرُوكَ  
مَكْتُوبٌ، قَالَه مِيْنُ يَنْفُوكَ بِالْمَكْتُوبِ، قَالَه سِيْدِي خِيْمَهُ، قَالَ  
تَسْمَعُ أَنَا أَقْرَاهُ، قَالَه يَا عَيْدُ يَاشْرِعُوْطَ، عِيْوَتُ لَمَّا مَكْتُوبٌ  
لِاسَادٍ تَقْرَاهُ عَيْدُ الْجَلَابِ، غُورُ مِنْ وَشِيْ، أَبُو زَيْدٍ عَابَرُ  
يَنْفُوكَ فِ الْمَكْتُوبِ أَيْهِ).

يَقُولُكَ أَبُو زَيْدٍ كَأَنَّ صَاحِبَ حَرَكَاتٍ  
اللَّهُ يَوْتُوكَ حَزَالَهُ  
خَدَهُ مَهْ بَرَكَ بَرَكَاتٍ  
فِيْهِ مَعْلَتُهُ وَفِيْهِمْ كَلَامَهُ

(وَقَالَه خَدَ يَا خَالُ، دَا سَوَادُ فِيْ بَيَاضٍ مَا نَعْرِفُوْهُ، لَنَا  
أَجْعَلُ جَوَاهُ حَاجَةً تَنَاقُلُ، قَالَه [يَاقُوتَ] أَيْهِ أَنْتَ بَلَمْ خَالِسُ،  
الْجَوَابُ فِيْهِ حَاجَةً تَنَاقُلُ؟ قَالَه أَبُوهُ، قَالَه غُورُ، وَمَقَاتُ عَلَى  
خِيْمَةِ الْمَلِكِ، حَسَنُ رَقِيْبٍ (٨٠) الْجَوَابُ، خَالَفَ، حَسَنُ خَافَ فِ  
الْجَوَابِ، جَوَابُ جَائِلَهُ ابْنُ الْكَلْبِ، أَنْفَعَسَ، أَبُو زَيْدٍ خَالَفَ لِحَسَنَ

فُصِّلَ قَالَهُ لَوْعَى تُكُونُ زَعْلَانٌ  
أَنَا فَبِ قَتْلِكَ أَمْرُونِي

(يَحْيَى دِه مَشِ عَدَا، دَا أَنْتَ مَتَقَلِّبُ)

بَقْرَكَ قَبْلَهُ يَأْفَرْتُ كَانَ فَرَحَانٌ  
قَالَ غَرِيبٌ وَلَا يَنْهَرُونِي  
فُصِّلَ قَالَهُ يَأْخُلُ أَوْعَى تُكُونُ زَعْلَانٌ  
أَنَا فَبِ قَتْلِكَ أَمْرُونِي

(أَنَا زَيْكُ عَيْدٍ، لَا مَوْدَى وَلَا جَانِبٍ، فَرَقَهُ فَرِيقُهُ مَلِجَةً)

قَامَ يَأْفَرْتُ قَالَ أَرْفَعُ لِلرَّبِّ رَأْيَيْنِ  
وَالرَّبُّ أَرْفَعُ ثَلَاثَةَ  
لَمَّا أَطْعَمَ (٧٨) تُوَيْسَ لَنَا بِخَيْرٍ  
مَكُونُ أَبُو الزَّانَةِ

طَبَّ أَنَا طَلَقْتُ الْمَرْءَ، وَأَخَّرَ الشَّيْءَ مَتَقَلِّبُ؟ وَلَا بَابِنَ هَاخِذُ  
حَاجَةٍ، وَلَا هَيْدُونِي حَاجَةٍ، فَرَقَهُ فَرِيقُهُ مَلِجَةً، صَلَّاهُ عَقْفَهُ  
مَحْتَرَمَهُ بِالْمَنْزَبِ، وَجِهَ حَلَهُ وَجَرَهُ بِالسَّلْبَةِ، وَقَالَهُ تَمَالِي، قَالَهُ  
يَا خَالُ مَحْرُوفِكَ هَارِمْكَ مَيِّتِي؟ قَالَهُ مَتَيْنَ مَا يُقَابِلُ رَدَّ، لَهَا  
خَلَسْتُ الْمَارِيكَ؟ عِنْدَمَا يُقَابِلُ أَبَا رَدْمَلِي، قَالَهُ عَصْرُمَا  
مُنْشَكِرَيْنِ، وَكَهْ لَا بُو زَيْدُ، لَقِيَهُ حَالَتُهُ خَطَرُهُ، قَالَهُ لَنْتَ مَوْتُهُ،  
قَالَهُ مَشِ أَنْتَ قَوْلُنِي عَدِيهِ عُدُوهُ مَلِجَةً؟ قَالَهُ طَبَّ دَا  
مَيْقَدْرِي يَرْكَبُ خَيْلٌ، هَاتُولُوا (٧٩) نَاقَهُ، وَاصْطَبْرُهُ عَقِيهَا،  
وَارِطَبْرُهُ بِأَحْيَالٍ، وَخَلُوا لِحْصَانُ شَعْلُهُ. جَابُوا نَاقَهُ، مَحْطَبْرُهُ  
أَفْدَعُهُ (٨٠)، وَبِالسَّلْبِ، وَخَدَّمَا عَلَيْهِ مَتَهُ وَمَتَهُ (٨١) عَوَقَمُ النَّاقَةِ،  
وَقَالُوا لَهَا لَشَرَحِي الطَّرِيقَ أَمَهُ (٨٢).

كَانَ قَدْ عَشْرَيْنَ يَوْمَ فِ الْكَلَامِ دَهَةً يَأْفَرْتُ، خَلِيفَهُ قَالَ  
لِلْعَبِيدِ مَا تَقَرَّمُوا تَقَرَّمُوا تَخَرُّوا تَخَرُّوا يَأْفَرْتُ جَرِيتُ حَاجَةٍ  
مَعَا، قَالَهُ يَأْفَرْتُ طَمَعَانٌ، وَالسَّلْبَةُ مَا يَهْوِي غَيْرُ الْفَرَانِ،

غُرُوا، قَوْمٌ حَتَّى أَلَّى يَخْدَلُهُ عَيْدَهُ، يَخْدَلُهُ شَرِيَّةٌ مَالٌ، يَخْدَلُهُ  
بَكْرَهُ، دَا خَلِيفَهُ يَهْوِي لِلْعَبِيدِ، طَلَعُوا الْعَبِيدَ فَرَحَانِينَ بِالْخَيْلِ،  
بَصُرُوا لَقَبُوا يَا قَوْتُ جَائِي مَزْمَقُ.

عَلَيْقُولُهُ يَأْخُلُ قَرَبَ تَمَالُ جَائِي  
وَحَوْلَهُ تَرِيَّةٌ لَا مَانَةً  
يَا خَالُ قَرَبَ تَمَالُ جَائِي  
عَلَّشَانُ تَقْسِمُ مَمَانَا  
قَالَهُمْ جَمِئِي مَا شَابِلُ الْخَلَقَاتِ  
وَحَيْرُ اسْبَانِكُمْ مَا عَمَانَا

نَخَفُوا النَّاقَةَ، بَعْدَ عَنكَ قَلْعُو الْخَلَقَاتِ، لَقَبُوا جِسْمَهُ مَقْلَقُ،  
قَالُوا هِيَ الْجَبِيزَةُ وَحَشَرُ الْمَالِ دِي؟ قَالَ أَدَى الْجَبِيزَةِ وَحَشَرُ  
الْمَالِ شَعْلُ النَّاسِ الَّتِي رَحَلْتُهُمْ، قَالُوا لَهُ مُنْشَكِرَيْنِ، رَطَبُو نَائِي،  
وَدُوهُ عِنْدَ الْعَصْرِ سَبُوهُ، دَخَلُوهُ عِنْدَ خَلِيفَتِهِ، سَدَّوهُ الْعَبِيدَ الَّتِي  
وَلَقَّهَ عَ الدَّيُونِ، لَقِيَ يَأْفَرْتُ أَبِيهِ مَزْمَقُ، قَالَ أَبِيهِ دِه؟ هُمَا أَبِيهِ  
النَّاسِ دِيه؟ مَشِ بَلَّادَمِينَ (٨٣)؟ أَيْحَتُ عَلَّامُ يَجِيبُهَا مَلِجَةً،  
وَأَيْحَتُ يَأْفَرْتُ يَزِيدُهَا نَوْرَانِ، أَبِيهِ دِه؟ طَبَّ عَلَّامُ قَلَّتْ يَهْلُوكُ  
بِالْجَانِزِ طَبَّ يَأْفَرْتُ يَهْلُوهُ بِحَطْرُهُ (٨٤)، وَلَا زَيْدُ الْمَالِ، سَحَبُ  
سَيْفٍ هَوِيطَرُ رَقَبَتِهِ، قَالَهُ حَاسِبُ، أَنَا صَاحِبُ أَهْيَالٍ، وَهَاتَا  
ذَنْبِي، قَالَهُ أَمَالُ أَبِيهِ يَحْيَى يَا يَأْفَرْتُ؟ طَبَّ أَوَّلَكَ قَبْلَ مَامُونِكَ،  
لَوْصَلِي الَّتِي رَيْتُهُ، قَالَهُ بِاسْمِي مَقْدَرِي أَوْصَلَكُ الَّتِي رَيْتُهُ  
فِيهِمْ، قَالَهُ شَرِيفُ، بِاسْمِي الَّتِي رَيْتُهُ بِاسْمِيكَ، قَالَهُ أَدِينِي  
مَحْرَمَةً لِأَمَانِ، وَأَنَا أَوْصَلَكُ الَّتِي رَيْتُهُ بِالْكَامِلِ، قَالَهُ أَدَى  
مَحْرَمَةً لِأَمَانِ، عَلَّشَانُ الْحَقَّةُ دِيهَ أَنَا مَخُوفٌ فِيهَا، طَبَّ أَنَا  
سَبِيتُ لِلْعَلَامِ، طَبَّ وَأَنْتَ الَّتِي جَائِي جِسْمُكَ امْتَرَشَرْتُ، يَهْلُوكُ!!  
صَلَّى عَ النَّبِيِّ ..... كَمَا نَ زَيْدُ النَّبِيِّ صَلَا ..... .

قَالَ بِاسْمِي سَاعَةَ مَارَحْتُ عَلَى طُولِ  
لَقِيتُ مَالَهُمْ مِنَ الرَّيْدِ (٨٥)  
وَمَالٌ كَثِيرٌ وَكَفَايَهُ

وَأِيَّاهُمْ خَدَمَ وَعَبَدَ  
وَيَأْسُ قَاعَهُ لِلرَّزَايَةِ (٨٦)

وَيَأْسُ تَشْتَرِي وَيَأْسُ هَتَبِغْ  
وَيَأْسُ قَاعَهُ لِلدَّجَارَةِ  
وَعَرَبَ رَابِعَهُ لِلْفَوَازِغِ (٨٧)  
لِلْفَاوِدَةِ مِنَ الْخَصَارِ (٨٨)

(قَالَ ابُوهُ، وَوَعَدْنِي؟)

قَالَ يَا سِدِّي طَيِّبَتْ لَقِيَّتْ عَوَّلِ اِسْمُغَرَّ يَسْمَى زِدَانِ (٨٩)  
وَلَدَ عَارَضَهُ مَا لَنْتَ شَاشِي  
يُدْخِسُ عَ النَّفِغِ وَاللَّيْ فَبِ اِيْدِهِ الزَّانِ  
اِحْزَامُ مِنْ كَانَ عَاصِي

وَقَامَسِي الْعَرَبَ يَسْمَى بَدِيدُ  
صَاحِبِ الْقَلَمِ وَالذَّوَالِي  
بِالْبَيْهِ حَرِيهْ تَلْمِغْ كَمَا سَهْبِ (٩٠)  
يُقُولُ لِلْمِهْزَلِ رَوَايَا

وَأِيَّاهُمْ فَاَرِسَ يَا سِدِّي يَسْمَى ذِيَابُ  
فَارِسَ وَلَا هَوَيْ مَوَالِي  
فَارِسَ وَلَا هَوَيْ كَذَابُ  
وَلَا يَدْ جَكْنِي فَبِ مَهَالِي

(قَالَ اَمَّا يَا سِدِّي، مَحَبِّي مَلِيحٌ بِالْفَضْبِ مَلِيحَانُ،  
عَشْرِينَ اَيْلَهُ قَدَدْتُهُمْ، لَيْلُ نَهَارٍ مَهَامُ، فَوَيْهِمْ وَاحِدُ اسْمِهِ ذِيَابُ  
مَحَبَّتِي).

قَالَ سُلْطَانُهُمْ يَسْمَى حَسَانِ (٩١)  
لِلَّهِ يَرْتَقِ حِزَامُهُ  
عَايِيحِي لَيْلِي لَيْلِي  
عَاثُكُلُ يَمْشِي كَلَامُهُ

(قَالَ وَوَعَدْنِي؟ قَالَ وَاللَّي سَعَمْتُكَ دَوْلُ كُلُّهُمْ يَا سِدِّي،  
قَالَ ابُوهُ، قَالَ فَبِ خُصَرِ الْحَدِ).

لَجَادُ مِنْ كُلِّ ضَبِقَةٍ  
حَدَاهُ اَيْلَهُ الطَّلِينِ  
اَحْصَنَ مِنْ اَلْفِ اَيْلَهُ سَجِدَهُ

قَالَ كُلُّهُمْ دَوْلُ فَبِ خُصَرِ سِيدِ الْعَبْدِي  
ذَا نَجَادُ مِنْ كُلِّ ضَبِقَةٍ  
حَدَاهُ اَيْلَهُ الطَّلِينِ  
اَحْصَنَ مِنْ اَلْفِ اَيْلَهُ سَجِدَهُ

وَكُتْرِ الْكَلَامِ زِي قَلَهُ (٩٢)  
وَأَيْلَكَ نَهَارَكَ نَهَاتِي  
اَنْكُسُ تَحْتُ حِمْلِكَ وَقَلَهُ (٩٣)  
حَبِيبُ الْوَلَوَلَةِ يَا زَنَاتِي

وَكُتْرِ الْكَلَامِ زِي قَلَهُ  
يَا بُوَ الْخُرُوشِ النَّصِيغَةِ  
قُرْمُ رُوسِ حِمْلِكَ وَقَلَهُ  
بَلَاثِي وَهَرَعَهُ يَا زَنَاتِي

(وَاللَّهِ عَلَيَّ مَا أَقُولُ وَكَيْفَ. وَادْبَنِي قَوْلُكَ عَالِي رَيْثِهِ، لَا  
تَبْتَ رَاجِلُ، وَلَا تَبْتَ حَدَّ، أَيُّهَا رَاجِلُ مَيُّوْرُوحِ مَيُّشْرِشَغِ

وَيَجِيءُ، قَالَهُ بَعْنِي بِالْخَطْبِ كَلَامَكَ يَا يَلْقُوتُ؟ قَالَهُ يَا سَيِّدِي  
رَأَيْتُكَ، الْخَوْفُ لَيْكُنْ أَكْثَرُ

زَعَقَ قَالُ يَا خَرَابَ لِبِلَادَ  
أَمِينُ يَأْخَرَابَ لِبِلَادَيْنِ

قَوْمُ يَقُولُكَ خَلِيفَهُ وَقَفَ عَ الرُّكَابَاتِ  
وَنُتُوا عَلَى خَرَابِ الْكُرَاسِي  
قَالَ مَلَأَقُ يَا يَلْقُوتُ مَا أُعْطِيَهُمُ الْقُرَاطُ  
مَادَامَ فِيهِمُ الْعَبْدُ رَأْسِي

خَلِيفَهُ دَخَلَ فِي ثَانِي كُرُومَاتِ  
يَلْقَى السَّبَّ كُلَّهُ نَائِمِ  
زَعَقَ قَالُ يَا خَرَابَ لِبِلَادَ  
أَيْنَ اسْتَبَاقُ يَلْمُ الْبُهَائِمِ

(قَالَهُ مَادُمُشْ بِرَضْنِهِ الْقُرَاطُ، مَهْمَا يَكُونُ كَذَّ اللَّيْلِ قُرْلُثَانِي  
ثَانِي، بِرَضْنِهِ مَقْدُمُشْ فِي الْبِلَادِ، وَلَا أَتَمُشْ الْقُرَاطُ فُوهَا).

يَقُولُكَ خَلِيفَهُ وَقَفَ عَ الرُّكَابَاتِ  
وَنُتُوا عَلَى خَرَابِ الْكُرَاسِي  
قَالَ مَلَأَقُ يَا يَلْقُوتُ مَا أُعْطِيَهُمُ الْقُرَاطُ  
مَادَامَ خَمْسِي يَلْمُوا شَائِسِي (٩٤)

يَمَّا رَجَالَ يُلْهِمُهَا بِالصَّبْرِ  
بِنُجُوحِ زِي الْمَرَابِطِ  
خَلِيفَهُ كَانَ يَشْبُهُ الْمَصْرَ  
فَعَدَّ لَيْلُ وَيَنْهَارُ رَاكِبِ

(طَبُ خَلِيفَهُ) الْخِلِيفَةُ، لَقِيَ عِبْدٌ يَقْتُلُ فِي عِبْدِهِ، وَجَمَانُ  
بَلَطُوا الْجَنَائِنَ، صَلُّوا عَ النَّبِيِّ ..... كَمَا نَزَلُوا النَّبِيَّ صَلَا  
(.....).

(فَإِنَّ اسْتَبَاقُ وَكَذَّ عَصَى يَجِيءُ يَلْمُ الْبُهَائِمِ دَى كُلِّهَا... طَبُ  
لِسَبَاقِ مِينَ؟! أَلَا وَابْرَزِيدُ هَوَارِي، لَقِيَ خَلِيفَهُ جَاى فِي الْمَشَائِبِ  
رَاكِبَ لِحَصَانٍ، ابْرَزِيدُ قَاعِدُ هُوَ وَالْعَبِيدُ فِي الْمَشَائِبِ، لَقِيَ خَلِيفَهُ  
دَخَلَ، وَجَاى فِي الْمَشَائِبِ، وَمَهْمَا قَبَالَهُ، قَالَهُ يَادُ الْفُصَّانِ، قَالَهُ  
نَعَمْ يَا سَيِّدِي، قَالَهُ أَلَيْ لَقِيَ جَاى دَا سَيِّدِكَ خَلِيفَةُ، وَأَنَا هَاقِدُ بَعِيدُ  
عَلَيْكَ نَشْوِيَّةُ، هُوَ يَهْبِيسِي يَنْطَلُءُ زَي مَابَرْدَكَ رُدَّهُ، وَالْأُ  
مَارِدَتُوشُ، وَاللَّهُ هَارْدَكَ بِالسَّيْفِ، قَالَهُ يَاعَمُ بَسْ رُوحُ بَلَا  
تُرْدُنِي، خَلِيفَهُ مِينَ وَخَرَهُ أ قَالَهُ (أَبُو زَيْدًا) أَبُوهُ، وَبَعْنِي أَتَبُوا  
لِسُرُوحِكُمْ، خَلِيفَهُ جَاى بِزُورِكُمْ، جَاى بِجِسْ عِنْدَكُمْ، قَالَهُ بَسْ  
رُوحُ أَنْتَ، رُوحُ بِسَوَاتِنِكَ. أَلَا خَلِيفَهُ جَاى رَاكِبِ، قَوْمُ فُصَّانِ  
مِنْ لُزْمَةِ قَالَ لِلْعَبِيدِ أَكْثَرُ (٩٥)، بَعْدَ مَا قَاعَدَيْنِ كُوعُوا، طَبُ  
دَلُورُخَتْ (٩٦) لِحَصَانٍ هَوَارُوتُ فَرُوقِ السَّاسِ؟! خَلِيفَهُ قَرِصَ فِي  
رُكَابِهِ، هَكَذَا مِنْ لَقِيهِ (٩٧)، فُصَّانُ الْكُوعُ، أَنْتَ يَاخِينَا: أَنْتَ  
لِحَصَانٍ رَاكِبُكَ وَاللَّأُ أَنْتَ رَاكِبُهُ؟ أَنْتَ يَاخِينَا أَنْتَ، لِحَصَانِ  
هُوَ أَلَيْ رَاكِبِ، وَلَا أَنْتَ أَلَيْ رَاكِبُهُ؟ هَتَجِدِي مِنْ قَفِينَا؟ خَلِيفَهُ  
قَالَ أَبُو بَدَ (٩٨).

كَلَامُ الْعَبِيدِ مَرَّ عِلْمُ  
وَأَشْ هَالُ كَلَامُ السَّيَادَةِ  
كَلَامُ السَّيَادَةِ يَكُونُ أَكْثَرُ  
يَقِمْ لَدُنْكَ سَاعَةً الزَّيَادَةِ

قَوْمُ يَقُولُكَ خَلِيفَهُ دَخَلَ فِي لَوْلُ كُرُومَاتِ  
يَلْقَى السَّبَّ كُلَّهُ نَائِمِ



اتَّخَذَ خَلِيفَةً قَالَ:

وَيَوْمَ مَا جِئْتَكُمْ مِنَ الشَّرْقِ  
بِالْآبِ لِيُصِغَهُ النُّصْبَةَ  
مَنْزِلًا لِقُرْعِهِ مَعَ بَشَرٍ  
أَنَا قُرْعَتُكَ يَا خَلِيفَةَ

هَتَمَطُوا بِ بِلَادِنَا لِيُشِ  
رُوحُوا لَمَطُوا بِ رَأْيِكُمْ  
أَنْتَو زِي الْفَجَرِ تَنْصُبُوا خِيَشَ  
بِأَكِ الزَّمَانِ حَاطَ بِبِكُمْ

(طَبَق دَا أَبُو زَيْد خَالِفَ لِمَنْزِلِ الْحَدِّ مِجْرَافِي بَرْدَ حَلِيهِ،  
وَيَحْزَنُ فِي الرَّقَّةِ، شَاوَرُ لِمَنْسَانِ، لَمَدَ، أَبُو زَيْدُ بَقِي بِ وَشْهِ)

عَبِيدَ مَا تَصَيَّرُوا أَنْبَكُمْ  
عَوَاكُم رَجَعُوا  
بِيَمِينِ أَهْلِي جُوسِكُمْ (٩٨)  
سَدَّ هَوْلَ مَا تَقْتُلُهَا

قَالَ هَانِئِلُ (١٠٠) عَ السَّجَرِ مَالِكُ بِهِ  
دَانَا مَا لَقَمَهُ مِنْ لِسَانِهِ  
عَلَقَانِ وَأَدِ لُحْيِي أَلْبِي إِنْصَرَبَ لِيهِ  
جَالِكُ عَلَى وَخَدَ تَارِهِ

قَالَ الْخُرَاصُ لِرُوعِي فِينَا تَكُونُ طَمَعَانُ  
وَحُطَّ عَقْلُكَ بِ رَأْسِكَ  
مَا تَهْتَفُ حَوَانِ جَرِيَانِ (٩٩)  
مَا يَسُدُّ إِلَّا فِي رَأْسِكَ

(خَلِيفَةُ بَصْرَ لِيهِ عَيْدَ قَامَ، وَهَيْدَ لَمَدَ)  
قَالَ يَحْيَى حَيْدَهُ مَجَالَيْنِ  
وَمِنْ وَطَنُهُمْ جَوَ وَسَاوَا  
عَمَّا تَلَاوُوا السَّلَاطِينِ  
إِسْتَاوَكُوا فِينَ رَأَحُوا

قَالَ خَلِيفَةُ يَا عَيْدَ يَحْيَى أَنْتَ مَوْهُومُ  
وَكَا مَ زَيْكَ عَيْدَهُ  
يَا عَيْدَ مَا تَقَرَّ وَتَقَرَّمُ  
رَاحَ فِينَ التَّكَلُّبِ سَيْدُكَ

قَالَ الْخُرَاصُ يَا كَاتِبُ دَانَا سَيْدَ مِيْ عَيْدَ  
دَانَا الْمَطَرَتِ بِطَلِيهِ  
يَا حَرْبِيَّةَ تَقَلَّبْتَ الْكَيْدَ  
يَوْمَ مَا تَمْنِيْقِي الرُّبَيْعَةَ

قَالَ وَادِ الشَّرِيفَةَ مَالِكُ بِهِ  
هَتَمَشُوا تَلَاتَهُ تَلَاتَهُ

خَلِيفَةُ أَنَا مِيْ عَيْدَ لِمَنْحَالِي  
مَحْبُشِي إِلَّا لِسِيْدِي  
لَلرُّطِ كَرَمَهَا لَمَّا تَمْنِيْقِي

دَانَا إِنْ جَالَكُ سِيْدِي مَا خَلِيهِ  
أَنَا قَدَرُكُمْ بَارِزَانَهُ

يَوْمَ الْغُصْبِ يَوْمَ عَيْدِي

(أَبُو اسْتَرْي جَارِيَهْ وَأَجُوزَهَا، جَابِتْكَ إِنْتَ؟ زَيْ مَا  
جَابِتْ مَهْرَانْ، أَنْقَسِمِ إِمَعَانَا؟) .

بَا خَلِيفَه تُونِسْ مَاشْ بَلْدَكْ

بَا خَزَنَه دَهَبْ جُوهْ بِيْتَكْ

بَا خَلِيفَه تُونِسْ كَيْفْ مَرْتَكْ

كَرْمَاكْ قَالْتَكْ بَرِيْتَكْ (١٠١)

وَعَرَبْ لِرَحُلَا مِنْ بَلْدَنَا

وَكَلْتُوا الزَّعْفَ فِي جَرِيدَهْ

مَلْعُونْ أَبُو لَلِي يَسِيبْ خَصْمَهْ

يَبْقَى فَا بِلَادَهْ وَيَكْبِدَهْ

وَعَلَّامْ عَطَلْنَا وَدَرَحْ

يَابُو لِمِيمَهْ نَصِيْفَهْ

وَأِنْ كَانَ كَلَامْ وَأَمْرَحْ

أَدْبِنَا وَأَدْبِلَكْ بِأَخْلِفَهْ

(بَلْدَنَا وَجَايْ تَكْبِدْنِي؟) .

أَمَّا أَنْ كُنْتُ طَمَعَانْ يَابُو زَيْدْ فَلِسْجَارْ، لِسْجَارْ حُلُوهْ وَمُرَهْ

وَمَعَاكْ أَهْدِ السُّدَايِبْ

وَأِنْ كُنْتُ مِنْ بَطْنِ حَرَهْ

تَجِيْشْ لِلْمَلِيْهْ سَبَايِبْ (١٠٥)

قَالَ يَابُو زَيْدٌ أَنَا اعْرِفْتُكُمْ جُتُونِي فُوقْ جُهْمْ وَيَقُوْدْ

وَعَرِيَانْ مَا رَيْنَا كَفِيْكَمْ (١٠٢)

وَأِنْ كَانَ عَقْلُكُمْ زَالَ لَتَقُوْدْ

سِيْفِي بُرُوسْتَانْ لِيْكَمْ (١٠٣)

وَلِسْجَارْ يَابُو زَيْدْ حُلُوهْ وَمُرَهْ

وَمَعَاكْ أَهْدِ السُّدَايِبْ

وَأِنْ كُنْتُ مِنْ بَطْنِ حَرَهْ

تَجِيْشْ لِلْمَلِيْهْ سَبَايِبْ

بَسْ أَنَا عَارِفْ يَابُو زَيْدْ لِيْكَ زَمَنْ عَ التَّغْرِبْ نَدْحَلْ (١٠٤)

وَحَبِيْزَتَكْ نَعْرِفُوْهَا

يَا خَلْقَه الْكَلْبْ يَا لَكْحَلْ

يَوْمَ جَابِتَكْ زَعْلُوْهَا

أَبُو زَيْدٌ قَالَهُ اخْرُصْ:

كَلَامَكْ يَا خَلِيفَه عِنْدِي مَالِيْشْ لَدَهْ (١٠٦)

أَقُولْ قَوْلْ مِنْ شَرْحْ بَالِي (١٠٧)

اللَّهِ يَحْرِقْ مَهْرَانْ وَجُدَهْ

أَصْلُ السَّجَرِ لِلْهَلَالِي

لَأَنْتَ عَبْدٌ بِعِيُونْ غُلْصَانْ

وَكَلَامَهْ جِهْ فُوقْ الْكُفْدَهْ هَرَاهَا

لَهُوَ أَنْتَ أَخُوْنَا أَبْنُ مَهْرَانْ

مِنْ الْجَارِيَهْ لِلِّي اشْتَرَاهَا

كَلاَمَكَ يَا خَلِيفَةَ مَالِهِشْ لَدَّه  
أَقُولُ قَوْلُ مِنْ شَرْحِ بَالِي  
وَمِهْرَانِ مَحْرُوقِ جَدَّة  
أَصْلُ السَّجَرِ لِلْهَلَالِي

وَمَا فَضْلُ الْأَلَمَكِ (١١١)  
وَتَكَلَّمَ طَيْرُ الْغَرَابِ  
يَوْمَ جَانَبِكَ الْأَمْرَةَ أَمَكْ  
يَا كَلْبُ رَيْوُكِ غَرَابِ (١١٢)

وَنَلَّتِ السَّجَرَ لِلْعَلَمِ  
يَا بُو لِعَمِيمِهِ نَصِيفِهِ  
نَلَّتِ السَّجَرَ لِلْعَلَمِ  
سَابِوَهَلًا يَا خَلِيفَةَ

وَتَكَلَّمَ دِهْ يَابُو زَيْدُ عَرِيكُم (١١٣)  
وَأَنُتُو مِنْ لَهْلِ الْكُرُومَةِ  
لَتَقُوكَ أَسُودَ عَرِيكُم  
لَبُوكَ هَرَبَ رَاحِ جَبَلِ الْكُرُومَةِ (١١٤)

وَتَلَدَى بَرَضُهُ مَخْخُودُ (١٠٨)  
وَلَيْلِكَ نَهَارِكَ نَهَائِي  
غَضِبَ بِطَيْبِهِ مَخْخُودُ  
بِصَنْدُبِ الْقَدَا يَا زَنَائِي

أَبُوكَ رَاحِ جَبَلِ الْكُرْمَةِ (١١٥)  
وَلَنَا سَمْعٌ مَنَا ثَلَاثُ  
يَوْمَ جَانَبِكَ الْأَمْرَةَ أَمَكْ  
مِنْ عَبْدِ زَائِي فَلَائِي

وِعَلَامُ عَمَلَانَا وَيَرْحُ  
يَا بُو لِعَمِيمِهِ نَصِيفِهِ  
أَنْ كَانَ كَلَامُ وَأَطُوحُ (١٠٩)  
أَدِينَا وَادِيكَ يَا خَلِيفَةَ

(يَبْقَى خَلِيفَةُ عَطَاهُمْ لَا بُو زَيْدُ، أَحْسَنَ مِنَ الْجَنَائِنِ كُلِّهَا).

أَبُو زَيْدُ قَالَهُ يَا كَلْبُ لَا مَا أَوْرِيكَ  
وَيَنْطَرِي كَلَامَ الشَّهَائِي  
لَحَلَّى الْغَفَارِيَّتِ نَطِيرُ بِكَ  
بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضَانِي

(قُرِمَ خَلِيفَةُ لَقَى الْيَدِ ثَلَاثُ، وَالرَّدَّ كَدَ السَّرْدِ، وَزَيْدُ مَرَّتَيْنِ،  
قَالَ: أَبُو زَيْدُ بَيْنَا لِلْقَلْبِ نَصِيفُهُ، بَسْ كَتِيبُ، كَلَامُ مِنْ هُوَ).

يَا بُو زَيْدُ بَيْنَا حَادَ لِلْقَلْبِ نَصِيفِهِ  
وَلَا نَقُولُ عَلَامُ حَمَائِي  
أَنَا جَائِي حَالِفُ دَمَكُ نَصِيفِهِ  
مَا فَتَسْتَلْسِرُ إِلَّا الْتَمَامِي (١١٠)

وَمَعَاكَ يَا كَلْبُ مَصْفَاشُ  
وَلَا عُمُرِي أَقْبَلُ طَوَالِي (١١٦)  
قَبْلَهُ الْيَلَالِي مَصْفَاشُ  
اسْتَعْمَلُ وَجَالِكَ طَوَالِي (١١٧)



قَالَ كَتَبَ خَلِيفَةُ لَكَتَنَ نِيرُ (١٢٤)  
بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضَيْنِ

يَا كَتَبَ وَمَعَكَ مَصْفَاشُ  
وَلَا عُمَرَى لَقِيلَ طَوَابِي (١١٨)  
قَبْلَهُ لِلْأَيَالِي مَصْفَاشُ  
اسْتَعْمَلْ وَجَالِكَ طَوَابِي (١١٩)

خَلِيفَةُ حَقَّقَ بَيْنَ الْجَنِّ وَعَدِيهِ  
مَادِدَ عَيْنَ لِي بِسَافِرِ  
خَلِيفَةُ قَالَ الْعَوِي بِأَشْ (١٢٥)  
يَاوَدَ خَضِرَهُ الشَّرِيفَةِ  
يَاوَدَ زَيْدُ حَوْشَ جَنكِ عَنِ الدَّكْسِ  
إِسْلَامَ سَمَرَهُ صَعِيفَهُ (١٢٦)

اسْتَعْمَلْ وَجَالِكَ نَسَمِي  
وَنَسِرَ الْمُنْدِيهِ خَوَالِي  
لَا شَرَفَ يَقُولُوا نَسَمِي (١٢٠)  
وَأَنَا أَقُولُهُمْ يَخَوَالِي

(صَلُّوا عَ النَّبِيِّ)

قَالَ لَهُ أَبُو زَيْدًا وَاللَّهِ يَا كَتَبَ إِنِّ مَا قَوْلُنِي عَلَى غَدْرَةٍ  
لَأَشْرَافَ كَيْفَ، وَإِيهِ الْبَلَى وَذَلِكَ، وَعَشَانِ إِيهِ، وَالْبَلَى جَمْعُ  
عَلَيْهِمْ إِيهِ، وَسَبَّ رُوْحَتِكَ (١٢٧) إِيهِ، لَخَلَى كُلِّ جِنِّ يَأْخُذُ رُبْعَ  
فَيْكُ، وَيَطْلِيْزُ فِ الْجَوِّ، وَاللَّهِ عَلَى مَا لَقَوْلُ وَكَيْلُ).

وَعَدَرْتُهُمْ فِي صَلَاتِهِمْ (١٢١)  
وَبِفِيهِمْ طَلَقْتَ الرُّقُودِي  
يَالْبُرْجَاعَ مِنْكَ صَلَاتِهِمْ (١٢٢)  
يَا ابْنَ الزَّنَا يَا يَهُودِي

(بعد ذلك يقص خليفه حكاياته مع الأشراف والتي تبدأ  
بقصة الأمير عزيز الدين).

حَرَكَ الْمُنْطَلِقَةَ كُلَّمَهُ زَهِيرُ (١٢٣)  
أَلْفَيْنَ نَحْمَ يَا سَلَامَهُ

## الهوامش

- (١) ديبوب: الديبوب، هو اللعaban. ويقال ناب، وداببي، ومنه أبيتا المغرب، ولذنفين... إلخ. رمادي: ألأم مبرحة.
- (٢) أمادي: فهذه، هي هذه، فهذه هي.
- (٣) وهادي: وهلمج، ألأم.
- (٤) أمادي: عهودي، جمع أهد، أي عهد.
- (٥) مدوروة: مدورية (= محافظة)، لهذا نلاحظ تشابه الراوي بالتقسيم الإنزلي السابق لبحر.
- (٦) حراج: لتقريب، تعال.
- (٧) حدانا: لدينا، عندنا، قبلنا.
- (٨) لغونا: أعطنا.
- (٩) صفت: رأيت، رقيت.
- (١٠) مقته: ظهره.
- (١١) علية: علو، ارتفاع.

- (١٢) ليلانه: هيكله .
- (١٣) بكاته: مكانه .
- (١٤) حاشه نشالي: العاشة؛ قروح السفينة الكبيرة .
- نشالي: تُعمل على الأكثف .
- (١٥) طباب: رياح شديدة .
- (١٦) التلايف: أفضة قروح السفينة .
- (١٧) مريه: إحدى مدن القرب .
- (١٨) بحر جارى: بحر عميق، مغلطام الأمواج .
- منهر جارى: حصان قرى وسريع .
- (١٩) هاليت: لايد، بالثأكيد .
- (٢٠) مسترجيبه: يلتظرونه، يطارونه، يملونه بشرق .
- (٢١) تساره: جذوره .
- (٢٢) رخوه: أملقوه .
- (٢٣) الملاقى: الشززع، اللهناين الفسحة .
- (٢٤) ورخوه: ورا أخوه؛ وراء أخيه .
- (٢٥) يدعيس: يبعث، يفتش .
- ملاقى: ما لاقى؛ لم يلق؛ لم يجد .
- (٢٦) ساقى: يظهر قبل أولائه، أو قبل موسم حصاده .
- (٢٧) بلطوا: خُريرا، قفوها رأساً على عقب .
- (٢٨) بهاتى: يهتلى؛ يخترق؛ يهذى .
- (٢٩) اللبيل: حيوان الخرنيت .
- (٣٠) السدافه: الصدق .
- (٣١) وما: عندما، اما، حينما .
- (٣٢) غفاليق: الخزوف للصحة، الأيام السوداء .
- (٣٣) يهردموا: يهزمون .
- (٣٤) نهرا: أنهر فيها؛ حاكمها .
- (٣٥) نهرا: أنهارها .
- (٣٦) ولا: بمعنى كيف، هل، هل يمكن .
- (٣٧) بهجه: يهزه، يطرده بطف .
- (٣٨) ندروله: نقب له احتراماً وتبجيلاً .
- (٣٩) اللى: إذا .
- (٤٠) الحديد: (الحديث)، الحديث، الكلام .
- (٤١) يراعى: يظن .
- (٤٢) ما هوانى: أنا بعيده، ها أنا ذا .
- (٤٣) رينه: رأينه، تحققت منه .
- (٤٤) رخيته: أبعده .
- (٤٥) غمبين: رغم ألف، غسباً عن .

الزغابة: قبيلة خليفة، ومنها دياب ابن غانم، وهي القبيلة المصادرة لبنى هلال، كما هو واضح من الرواية، ومن التحويلات المجهول.

(٤٦) حالات: حول، جمع حيلة.

(٤٧) درأها: ظهرها، ظلها.

(٤٨) ياما ولد دعكت رولما: كم من الرجال حاولوا استئصالها، وظلوا رماها.

(٤٩) شكورك: شكوكه.

(٥٠) كريان: مستعمل، يفعل أمره.

(٥١) أمدها: أخذ منها وعداً، أى هبك.

(٥٢) دلت: أنزلت.

ورأيت بيساء: أخذت ثقيله.

(٥٣) المدلج: نوع من الطرايش.

(٥٤) مدّه، ومدّه، وبلاد تسمى الطوايل: أسماء لبلاد الغرب ترد في للرواية المصرية للسيرة الهلالية.

(٥٥) امرأه: المرأة.

(٥٦) يرأهيه: ينظر إليه.

(٥٧) سفلوا عليك: لعبوا عليك، ضحكوا عليك، خدعوك.

(٥٨) توللى: تتواطأ، تفرط.

(٥٩) بكان: مكان، ميدان، منطقة، بلد.

(٦٠) باننا وولك بقلته: أى بنى، وزاد بنامه قوة وإحكاماً.

(٦١) بلا جاز: بلا زوج.

(٦٢) البصاره: الحكمة، البصيرة، العقل، بعد النظر.

(٦٣) تترى: تتناول، تستخدم.

(٦٤) إيش ورأنا: ما أدرنا.

(٦٥) عين للخطيرى: أرض زراعية تبلغ مساحتها ألف فدان، لها شهرة كبيرة في السيرة.

(٦٦) لدرخنها: ادخلوقت، حتى هذا الوقت، حتى الآن، مفضل.

(٦٧) زايد بلأمه: يشاطر غصناً وقصوة.

(٦٨) القشعان: اسم من أسماء الحسان، ومن الأسماء الأخرى: حمرة، خول، قوس، شهبة.

(٦٩) إيمنه: هذا.

(٧٠) رقب: رأى.

(٧١) راعا: نظر.

(٧٢) القفران: القفران.

(٧٣) مليه: حول سمويه.

(٧٤) للجملات: الجمال، الإبل.

(٧٥) الظومسه: الظوظة، الضخمة.

(٧٦) الشارى: جمع نثر، وهو المصا للثبة المرونة، التي تضع الجسد، وتترك أثرها وأصبعها عليه.

(٧٧) كابيهيا: كِبَ (ملاق)، رمى، صب.

(٧٨) لما ليط تريس: عندما أعلل إلى تريس.

(٧٩) هافولو: هاتوا له.

- (٨٠) مططره اقدمه: أقوره مكنا.
- (٨١) مته ومته: من هنا، ومن هنا، لو من هذه الناحية، ومن هذه الناحية.
- (٨٢) أه: هؤا، من هنا، مكنا، هذا هو.
- (٨٣) ينادمين: ينادم.
- (٨٤) عطره: إحدى جاريات بني هلال.
- (٨٥) من البرد القوي: من الجبل إلى الجبل، حسب ما ورد بجميع الأمثال للسيداني. أما المعنى عند اللزاري، فهو: آخر ما تنولهُ العين شرقاً وغرباً يندوباً وشمالاً.
- (٨٦) للرزاقية: للمشاكل، للمصائب.
- (٨٧) للقرانيع: للحروب الكبيرة.
- (٨٨) الخصارة: الفساره.
- (٨٩) يمتي زدان: يمتي زيدان.
- (٩٠) كما سهر: مثل اللجوم المنيعة في السماء.
- (٩١) يمتي حسان: اسمه حسن.
- (٩٢) قله: قلعه.
- (٩٣) فكنى تحت حمله: قلعه هذا يعطى شوله: أهله.
- (٩٤) خملي: يدي.
- (٩٥) اكورا: انكورا.
- (٩٦) دلوت: دلوت: الآن.
- (٩٧) من فقيه: من فرقه، أهله.
- (٩٨) جيسكم: جيتكم، أجسادكم.
- (٩٩) هوان: حيوان.
- (١٠٠) عاتسل: تسأل.
- (١٠١) برطه: تهرأت منه، ملطته.
- (١٠٢) كوكم: ميثكم.
- (١٠٣) بروسنان: حديد صلب.
- (١٠٤) كدخل: تغزل، تملأ.
- (١٠٥) سبايب: أسباب.
- (١٠٦) مالهش لده: ليس له قول عتدي.
- (١٠٧) لقرن قول من شرح بالي: أقول قولاً من نظمي.
- (١٠٨) وتلاني: والتفان.
- (١٠٩) لدرج: ألقى، انتهى شأنه وأثره.
- (١١٠) العاصي: اللهم.
- (١١١) لعمك: لعمرك.
- (١١٢) روك غرابب: يقصد بالغرابب، الملك قاضل الزحلان، الذي رآه، وحمل أمه خنزره، بعد أن طردها زوجها (ريزق ابن نايل)، وقبولته، إثر انتهامها في نسب مولودها، ومضت في رحلة شاقة مع وليدها، وخادماتها سميدة ورويدةا (أبو القمصان)، حتى وصلا جميعاً إلى أرض الزحلايين.
- (١١٣) عريكم: عار بكم.

- (١١٤) أبوك هرب راح جبل الكرومة: بعد رحيل خنصرة وأبو زيد وسعيدة وأبو القمصان، فشل رزق ابن نائل في العثور عليهم، وقد أحس بذهب شحود، وعندما أشد عليه الحزن، قرر الرجول إلى عزلة بعيدة، بهرقة أيلته (شحية)، في مكان يسمى بـ (جبل الكرومة).
- (١١٥) جبل الكرمك: جبل للكرومة.
- (١١٦) ولا عمرى أئيل طوالي: لا أئيل ذلك أبداً.
- (١١٧) استعمل وجالك طوالي: أئيل أبوك على الفور.
- (١١٨) ولا عمرى أئيل طوالي: لا أئيل طيبي وسدقتي معك.
- (١١٩) استعمل وجالك طوالي: أنت أبوك رباح الانتقام.
- (١٢٠) جالك نسمي: أنت أبوك نسمي.
- يقرأ نسمي: هم ناس اسمي أهل الأم.
- (١٢١) في صلاتهم: في صلاتهم.
- (١٢٢) بالراجع منك صلاتهم: أي أراجع الاصطلاح بالنار التي أهرقتهم بها.
- (١٢٣) المنطقة: إباء لو شيء سحر به الجنان.
- (١٢٤) نوز: نار.
- (١٢٥) باباش: يا باشا.
- (١٢٦) لسلام سجرة صنميه: الإسلام شجرة صنميه.
- (١٢٧) روحك: ثعالبك.





# عن فن الحدا في قنا

أحمد محمد حسن

■ يُسمَّى فن الحدا في محافظة قنا «الحدا والحديّة»، وهي كلمات - كما نلاحظ - قريبة من الأصل النسخي للكلمة.

كما يوصف الحادي بأنه «بلاي»، وذلك لترديده كلمة (يا لوبلى ي ي ي) باعتبارها لازمة صوتية أساسية مصاحبة للحدا يمتد فيها حرف الهاء الأخير مئات عديدة.

ولا يقتصر هذا المد على كلمة (يا لوبلى) فقط، بل يُعمَّم على قولى الأبيات الشعرية بالحدا ليصبح هذا المد غرضاً أساساً.

■ وهذا الحدا ويسماته المذكورة يؤديه الحادي الفرد كالحراث، والجمال والعراد، ولذا نرى هنا تسميته بالحدا المنفرد - إفراداً له بالدراسة عن الحدا المسمى بأغاني العمل، والذي يؤديه عمال البناء، الحمالون وغيرهم والذي يتكفى فيه مد القافية ليحل محله ترديد العاملين للمقطع الأخير أو للكلمة الأخيرة من جملة الحادي، وذلك لطبيعة هذه الأعمال التي تتطلب سرعة الأداء كما هو معروف.

■ كان من الضروري ذكر الملحوظة السابقة للمشيرة إلى العلاقة بين سرعة أو بطء أداء العمل، وبين سمات الحدا المناسب له، لما لهذه العلاقة من أهمية في هذه الدراسة.

■ أشرنا من قبل إلى أنه في الحدا المنفرد، يمد الحادي قافية البيت الشعري مئات عديدة، وخصوصاً إذا كانت القافية حرفاً متحركاً (ياء غالباً) كما سنلاحظ من النماذج الواردة بعد.

أما إذا كانت اللقافية حرفاً ساكناً فإن الحادى يعد إلى تحريك هذا الحرف بتشكيله بالكسرة ليؤد منه حرف ياء وسطيع بتكراره الحصول على المد المنشود والذي يمثل غرضنا وسمه أساسيين لهذا الحداء.

■ ويوضح ما سبق للنموذج التالى من حداء الحركات:

يا شمش غيبي يا مراكب حلى

ما بقينا فى العصور والسنلى

يا غريب روح بلادك

شابت الشمشى والسنلى

فكلمة السنلى هى كلمة للسنل، وقد زيدت بالياء للحصول على المد وليس للحصول على اللقافية الياكبة . التى حددتها كلمة حلى - كما قد يتبادر إلى الذهن، ويؤكد هذا الرأى النموذج التالى من حداء الجمال:

طلت البهيمنا من الطيقانى

قالت حبيبي ليه زمان ما جاني

فـ (الطيقتانى) هى الطيقتان (جمع طاقة وهى كوة بالبيت مطلة على الشارع) وهذه الكلمة سبقت إلى ورود بنهاية السطر الأول، وتم مد حرف اللون بها آتياً نشداناً للمد فى الأساس، وقبل ورود السطر الثانى إلى الذاكرة ومعرفة تركيبته وبالتالى قافيته.

■ ولعل مرّة حرص الحادى على وجود المد بهدائه، ليس لغرض اللازمة الصوتية المرافقة باعتبارها سمة مميزة محببة فقط، بل حاجة نفسية تفرضها طبيعة العمل الشاق الذى يعتمد على الرسائل والآلات البهلئية، ولذلك فهو يتطلب رفاً وصبراً طويلىن؛ لأنه يقوم على عاملى البطء والرتابة كسقى الأرض بالعود مثلاً، أو طول المسافة كأعمال النقل بالجمال.

فطبيعة هذا العمل أصبح من ضرورات التواءم معه والقدرة على إنجازاه أن تمتد قافية السطر الشعرى لتكون بطيئةً مقراخية لتتناسب أداء العمل من جهة، ولتستهلك وقت العمل الممتد وإملاؤه، وتخفف الإحساس بقتل هذا الوقت الطويل وسأمته.

■ لعل استعراضاً للنماذج ممثلة للحداء الفردى فى محافظة فنا يؤكد ما سبق من آراء ويعبر عن سمات هذا الفن الممتلئ فى:

١ - ارتباط الحداء بنوعية وأداة للعمل.

٢ - للشكوى من مشقة العمل والرغبة فى الراحة.

٣ - الحرص على مد حرف اللقافية كما أشرنا.



٤ - كما يلتقي هذا الفن في أغراضه بالموروث للشفا في أغراضه المختلفة كالإيمان بالله، والعشق والحكمة والحزن والسفرية...

ونعرض فيما يلي لنماذج من حذاء: للحركات - الجمال - التراد - السواقى .  
من حذاء الحرات :

(١) يا نخل مَكَّ يا طويل يا على  
يا لى جريدك فى الهوى مَوَّلى (مَوَّلى)  
عِينْنا معايا يا حِسِّتى (يا محاسينى) يا رجالى  
عِينْنا معايا يوم جَوَّاز للغالى

(٢) أنا رَحْدَانِي بامدح الودحاني (الواحد)  
أرل حديا بامدح الودحاني  
يارافع السما خيمة بلا عمداني (عمدان)  
تأني حديا بامدحك يازيني (يازين)  
يا لى للحجر انتشق لك نصيلى (نصون)

(٣) يا شمش غيبى يا مراكب حلى  
ما بقينا فى العصور (وقت العصر) والصلى  
يا غريب روح بلادك  
غابت الشماشى (الشموس) والصلى

#### ● من حذاء الجمال :

■ استخدمت الجمال قديماً فى نقل البضائع والأمتعة وغيرها من الأشياء حتى أنها كانت تستخدم لنقل السباح من الجبال، والسباح الذى كان يقل من الجبال لسميد الأرض هو مادة الطفلة .

ومن أمثلة حذاء الجمال :

(١) صَاحِبِ الْقَرْيَةِ بِدَرِ الشَّرَوَاتِي  
صاحب للهزيلة يقول هنا حبيبتي

(٢) بَلِّغْنَا يا عمِّ فى الليلي  
لاحنا مشيناه عَقْبَةَ وسيارى

### (٣) مَلَّتْ لِلْبَيْضَانِ الطِّقَتَانِ

قالت حبيبي إليه زمن ماجاني

■ في النموذج الأول يشير الحادي إلى أن صاحب الدافقة التقوية أنهى تجارته مبكراً، بينما الدافقة للهزيمة - لهزالتها ومنعها - لا تساعد صاحبها على إنجاز تجارته، وتضطره إلى المبيت خارج بيته.

وفي النموذج الثاني يشكو المادي من ابتلاكه بالسفر الطويل ليلاً ونهاراً والذي يقطع فيه الطريق بين عقبات وأرضٍ سهول السور فيها. وفي النموذج الثالث إشارة إلى أن الغياب الطويل بهذه الأعمال يجعل الأهل والأحباء في قلق.

### ● من حذاء العواد:

■ العواد هو الفلاح الذي ينقل الماء من قناة الزرى إلى أرضه مستخدماً للعود، والعود رافعة بدائية بطرفها قفة معلقة بالطين ويزود جدار هذه القفة بالطين لتصل ثقلاً، وباطراف الآخر للعود دلو ينقل به الماء إلى الأرض، ومن أمثلة حذاء العواد:

(١) عَيْبِكَ يَا بَتَّ تَوَّى (تَوَّى) مَيْبَتَّ يَا بَوَّى

خفوك بعيد على يا وليد عمي

دا انا جرّحي مَحْمَى (دلمسي) يا بوى

### (٢) خاطري في نومة تحت النومة

### (٣) على مرّت (زوجة) للعواد ياناس

على مرّت للعواد

دايمًا شابلة للتراب

- والسطر الأخير إشارة إلى معاناة زوجة العواد لإزوجها في (نقيس) أو لَمَسَقِ الطين على جدار قفة الطين، حيث إن هذا الطين دلتماً يجف ويمساقط.

### ● من حذاء السواقى:

■ الفلاح الذي يقود للور الذي يدير تريس الساقية لئلا للقواديس بالماء وتسقى الأرض - لهذا الفلاح حذوه الذي نمطه للماذج التالية:

(١) يَا شَعْرَ عَالِيَا يَا مَا صَبَّ فِي الْمَجِينِ (المجين)  
دَا لَنَا مِنْ كُتْرٍ دَلَالَهَا غَرْقَانِ فِي الدَّمِينِ (الدمن)

(٢) يَا حِجْلَ (يَا خُلْخَالَ) عَالِيَا يَا مُحِيرَ لَوَزَانِي (الوزان)  
حِيرَ الصَّائِبِ مَعَ الْقَبَانِي

(٣) يَتَغَمَّرِي بِأَنَّهُ تَجْعَلِينِي أُخْيَاكِي  
يَا لَمْ لِلْمَلَايَةِ مُحِيرَهُ الْحَبَاكِي (الحباك)

(٤) مَا تَجْعَلُوشِ الزُّيْنِ فِي اللَّيَاضِي (اللبااض)  
ذَا الزُّيْنِ طَبِيعَةً وَحُسْنَ أَيْدِي

(٥) فَأَيَّتْ عَلَيْنَا بِالْعَبَايَةِ نَجْمُهُ هَوَايِ  
لَتَارِيهِ سَقَا وَمَلَايِ جَرَايِ (جرار)

في النموذج الأول وصف لشعر الحبيبة الطويل المستمر، لدرجة أنه في أثناء قيامها بعجن الخقيق يسقط هذا الشعر في المجين ويشبك به. وهذه الحبيبة ذات دلال طاع أفقد العاشق تماسكه وإرادته.

وفي النموذج الثاني يصف العاشق حِجْلَ (خُلْخَالَ) المحبوبة الذي لا مثيل له في ثقل الوزن، ولا في دقة الصنعة وجمال الشكل لدرجة عجز الصالح عن صنع مثيله، وعجز الرزان والقباني عن وزنه لثقل وزنه.

في النموذج الثالث مدحوبة المحبوبة التي تتألف في التخفي تحت ملامتها اللف ظناً منها أنها بذلك التخفي تصال العاشق عليها، بينما هو يعرفها بحكمة الملاة واللقافها على جسدها بشكل متقن يعجز عنه للحباك.

في النموذج الرابع نصيحة بالآ يظن أحد أن الحسن في بياض اللون، بل الحسن حسن الطبع والكرم.

وفي النموذج الخامس سخرية ممن يحاول أن يخدع الناس عن وضاعته.



# خرافات الهاوسا وعاداتهم

(٣)

محمد عبد الواحد محمد

فى المقال السابق عرضنا من تراث الهاوسا حكاية «الخاتم العجيب» ، ذلك الخاتم الذى يمكن من يمتلكه من أن يصبح ملكاً على المدينة التى تأتى إليه طائفة. ويشير تريميرن صاحب كتاب «خرافات الهاوسا وعاداتهم» إلى أن بهذه الحكاية أثر واضحاً من حكاية «علاء الدين صاحب المصباح السحري» التى وردت فى ألف ليلة وليلة. كذلك نجد من الحكايات الأخرى التى تأثرت ببعض ما جاء فى هذه اللبالبى حكاية «الصبى الذى أبى المشى» ، وقد تأثرت - كما يقرر تريميرن - بحكاية «عجوز البحر» ، وهى من الشخصيات التى صادفها السندباد البحرى فى أثناء رحلاته؛ لقد استحث هذا العجوز سندباد على أن يحمله فوق كتفيه، وما أن فعل، حتى لف العجوز رجليه حول رقبته بحيث لا يستطيع سندباد إلقاءه من فوق كتفيه، وبذلك يظل أسيراً له. ولكن سندباد يسكر العجوز أخيراً فيفقد وعيه، ومن ثم ينزله من فوق كتفيه ثم يقتله. فماذا تقول حكاية «الصبى الذى أبى المشى» عند الهاوسا؟

تجبر ابنها على المشى. فطلب منها أن تشترى عنزة وتذهب بها إلى أعماق الغابة وتسهرها هناك، ثم تطلب من ابنها أن ينزل عن ظهرها حتى تتمكن من جلب حطب ووقود لظهور له لحم العنزة، وبذلك تتمكن من التخلص منه. ونفذت الأم تعليمات الساحر، ونزل الابن فعلاً من فوق ظهر أمه، فولت الأم هاربة.

تروى الحكاية أن امرأة عاقراً تلقت على الله أن يرزقها غلاماً تقر به عينها حتى لو كان أعرج أو مجنوناً، فاستجاب الله لأمنيستها، وكان أن حملت ثم رزقت بولد أسمنته (القملة الصغيرة). ومضت الأيام والولد ينمو، لكنه كان يأبى أن يترك ظهر أمه ويمشى على رجليه. وحين ضاقت بالأم راحته لماهر تطلب منه تعويذة

ويحتاج هذه اللبنة، وصلت البنت إلى أختها التي أدهشها مجيئها. وبخوفها عليها من زوجها دونو خبأتها في مخزن أعواد اللقطن. وحين عاد دونو سأل زوجته قائلاً «أبشاشرا.. كيف حصلت اليوم على نسي؟ إني أشم رائحته، فأجابته «إنه أنا ودونو، هل ملكتي وتريد قتلي لتعيش وحيداً؟» فسكت دونو ولم يديس بنيت شفة. وفي صباح اليوم التالي حزمت للزوجة صرة أختها الصغرى وأرسلتها إلى بيتها، على أن تعود إليها بعد أسبوع.

وبعد سبعة أيام تماماً عادت الأخت الصغرى. وفي اليوم التالي، وكان دونو قد ذهب إلى الغابة، استيقظت في الفجر، وهزمت كل منهما صرتهما، وعده مفادتهما البيت بصفت أبشاشرا على الباب، ومضتا ثم عبرتا النهر.

وحين عاد دونو من الغابة نادى زوجته.. أبشاشرا.. أبشاشرا.. قرر عليه لعابها الذي بصفته على الباب حين خروجها لكنه حين دخل الكوخ لم يجد أحداً، فلم يكن هناك سوى البسقة، فخرج إلى الطريق وأخذ يتتبع آثار الأقدام حتى بلغ النهر، لكن الأختين كانتا قد عبرتاه فعلاً، فوقف دونو بجانب الماء قليلاً، ثم ارتد إلى بيته.

مضت الأخذتان، وفي الطريق التقتا لصاً كان في طريقه ليسلب بيت دونو، فقاتلت له أبشاشرا «حين تصل قل للباب.. زيركا، بودي، فيفتح لك. وحين تنتهي من سلب ما تريد، وتخرج من البيت، قل الباب.. زيركا، جومجوم.. فينطق.» ولما وصل اللص إلى بيت دونو رد العبارة الأولى (زيركا، بودي)، فافتتح الباب، فدخل هو وسلا على ثروة دونو. وحين أراد الخروج، نسي العبارة الأولى التي فتحت الباب، ولم يعد يتذكر إلا عبارة (زيركا، جومجوم). ولما ردها اشد انفلاق الباب، وحاول جهده الخروج فلم يفلح. وظل حبيساً إلى أن عاد دونو الذي ما أن رآه حتى اقتض عليه وقتله، ثم ثبت جسده في سفوفه، وسرعان ما تم طهو لحمه، فالتهمه دونو. وحين علمت الأخذتان بما وقع للصل، أخذن تنشدان قائلتين «أيها اللص المجنون.. منحناك الفرصة لمسرق، لكننا لم نصبك بالملسان».

والتأثير الإسلامي واضح في بعض الحكايات. كما يشير تريميزن. فهذا (عمر) زعيم وامغان في الشمال كان يخرج ليلاً يمشي بين الناس متخفياً للوقوف على رأيهم فيه. وثمة حكاية تبين مدى التأثير بالفكرة الإسلامية وهي أن يد الله فوق أيدي الجميع، وأن مكروه فوق مكر الماكربين. والحكاية بطون لا ملك إلا الله، وتروى أن ملكا اعتاد الناس حين يدخلون

وحالما اختفت الأم أقبل صبيح على الولد وطلب منه أن يطممه مما معه من لحم. فوافق الصبي بشرط أن يحملة الصبيح فوق ظهره. وارتقى الصبي ظهر الصبيح، الذي ما أن انتهى من الطعام حتى طلب من الصبي أن يترجل ويتركه ظهره لأنه يريد الانصراف. وهنا قال الصبي «إن أقبل ذلك إلا إذا رددت على اللحم الذي أكلته». وبذلك اضطر الصبيح أن يحمل الولد ويمضى به. وظل على هذه الحال عشرة أيام حتى ضاق به، فذهب إلى الساحر يستشير، فوصف له ما وصفه للأم من قبل. ويمكن الصبيح فعلاً من التخلص من الصبي وقر هارياً. لكنه ما كاد يمضي قليلاً حتى ارتد إلى المكان نفسه حيث ترك لحم العذرة مع الصبي، وتسلق شجرة، وصنع خطافاً طويلاً أخذ يسحب به بعضاً من قلع اللحم ليلتهمه، ثم تجرأ وهبط من فوق الشجرة ليأخذ بقايا اللحم، فراه الصبي فجنبه نحوه، لكنه تخلص من قبضته وقر هارياً.

لم يمض وقت طويل حتى جاء علك وطلب من الصبي أن يعطيه شيئاً من هذا اللحم. لكن الصبي اشترط عليه أن يحملة فوق ظهره مقابل ما يأخذه من لحم. وفعلاً حملة فوق ظهره وأخذ يتناول اللحم، وما أن انتهى من الطعام حتى طلب من الصبي أن ينزل من فوق ظهره فأبى، فما كان من العلك إلا أن حمل الصبي إلى بيت أنشاء، وهناك طلب منها أن تأتي بعضاً وتضرب هذا الصبي، فلما حاولت أن تفعل راغ منها الصبي فهوت الصبي على العلك نفسه، فوات الأنثى هاربة. أما الصبي فقد نزل من فوق ظهر العلك ومعنى ليلقى نفسه في الماء. فمن قديم كان الصبي من سكان الماء، وهكذا عاد إلى موطنه؛ فعمود البحر في السندباد. كما يرى تريميزن. هو صبي البحر في حكاية الهاموسا.

كذلك يشير تريميزن إلى حكاية أخرى تأثرت بقصة «على بابا، الشهيرة، وهي حكاية دونو واللص والباب المسحور». (دونو هو القول العملاق.. راجع المقال الأول المنشور بالعدد ٥٢، يوليو / سبتمبر ١٩٩٦). وتروى الحكاية أن دونو الذي اتخذ من الغابة سكناً له، كان دائم التجوال بحثاً عن إنسان يأكله. وفي أحد الأيام صادف امرأة اقتنصها وذهب بها إلى بيته، لكنه تزوجها بدلاً من أن يأكلها. وبعد مضي وقت طويل على غياب هذه المرأة عن أهلها، قررت أختها البحث عنها فبرزعت يقطينة، على أساس أنها حين تنمو وتمتد على الأرض، فمستردها إلى مكان أختها. ونمت اليقطينة فعلاً وأخذت تمتد وتمتد إلى أن وصلت إلى باب كوخ الأخت الغائبة.

عليه أن يحيوه قائلين **لعل عمر الملك يطول إلى الأبد**، إلا أن شخصاً واحداً كان يشذ عن هذه القاعدة، فما من مرة يقبل فيها على الملك إلا ويحياه قائلاً **لا ملك إلا الله**، وكثرة ترديده هذه العبارة سماء للملك ورجال البلاط بها، فكانوا يقولون.. لا ملك إلا الله جاء، لا ملك إلا الله راح وهكذا. لكن الملك أخيراً ضاق به ذرعاً، واشتد حقه عليه، فأراد أن ينتقم منه بمكيدة دبرها له، وذلك بأن أعطاه خاتمين من فضة يحفظهما عنده بصفة أمانة. ووضع الرجل الخاتمين في قرن كبش مفرغ وسلم القرن لزوجه لتحفظه عندها. وما كادت تمضي خمسة أيام حتى استدعى الملك الرجل وقال له **«سأرسلك في مهمة إلى إحدى القلوع»**. وليدئ الرجل استعداداته تماماً للقيام بالمهمة المطلوبة.

وما كاد الرجل يمضي حتى استدعى الملك خدمه وقال لهم **«اذهبوا إلى زوجة الرجل المسمى لا ملك إلا الله، وارعضوا عليها لو أنها ردت للملك الأمانة التي أودعها زوجها لديها لتحفظها له، فمستل مالون قطعة نقدية، ومليون رداء، ومليون عصابة رأس. ولما بلغت الزوجة بذلك وافقت في الحال، فردت القرن وأخذت ما عرض عليها. وحين تسلم الملك القرن، فتحه وأخرج الخاتمين ليؤكد من أنهما الخاتمان الأصليون، ثم ردهما إلى القرن ودفعهما ليستقرا في نهاية القرن، وأمر خدمه بإلقائه في بحيرة لا يوجب لها ماء أبداً. وما كاد الخدم يلقون بالقرن في ماء البحيرة حتى أقبلت سمكة كبيرة وابتلعه»**.

ولما عاد الرجل المسمى لا ملك إلا الله من رحلته ووصل إلى مدينته، التقى ببعض رجال كانوا في طريقهم إلى البحيرة لاصطياد سمك بالشباك، فذهب معهم. وشاء حظه أن يصطاد هذه السمكة الكبيرة، ورجع بها إلى بيته. وبينما كان ابنه ينظفها، ارتطم سكبه بالقرن، فلما أخبر أباه بذلك طلب منه أن يتنزع ذلك الشيء، فلما انتزع القرن وشاهده الأب تملكته الدهشة، ولما فتحه وأخرج منه خاتمي الملك، الأمانة التي أودع عليها، قال **«حقاً لا ملك إلا الله»**. وما كاد الابن وأبوه ينتهيان من تنظيف السمكة، حتى أقبل رسول الملك يطلب من الرجل المشور بين يديه بعد أن يختل ويستريح من وعاء السفر. ولما انصرف رسول الملك سأل الرجل زوجته عن الأمانة التي طلب منها أن تحفظها له، فقالت **«لست أدري، لا بد أن فأراً سلبها، فرد زوجها قائلاً قوله المشهورة «لا ملك إلا الله»**.

وانتبه لا ملك إلا الله إلى البلاط الملكي، وحين وصل اتخذ مجلسه بين رجال البلاط. ولما أقبل الملك أخذ للمستشارون

يرددون **لعل عمر الملك يطول إلى الأبد**، في حين أخذ هو يردد عبارته المعهودة **«لا ملك إلا الله»**. وجلس الجميع، ثم طلب الملك من رجاله أن يكفوا عن التذرية لأنه يريد التحدث إلى لا ملك إلا الله. وحين ساد الصمت سألته الملك **«أوليس هناك ملك إلا الله؟ فأجاب الرجل «أجل.. لا ملك إلا الله»**. فقال الملك **«إن قلبي أريد الآن الأمانة التي لي عنده»**. وكان الملك قد أمر بعض رجال حرسه بالإحاطة بالرجل، بحيث إذا عجز عن رد الأمانة جروه وأجلسوه على خازوق عفاً له على تفريطه في الأمانة. لكن الرجل ما أن طلب الملك منه الأمانة حتى أدخل يده في جيبه وأخرج القرن وسلمه للملك. ولم يصدق الملك عيبيه وهو يرى خاتمي في القرن وصاح **«مفتحاً! حقاً لا ملك إلا الله»** وحيأ رجال البلاط الرجل، أما الملك نفسه فقد قسم مدينته قسمين، ومنح الرجل أحدهما ليتولى حكمه.

وفي الهاوسا حكايات عن العذراوات، فإذا كان في أوربا البهجة العذراء. أو القفحة العذراء - في جزر شتلاند، والسمكة العذراء في إنجلترا، فإذا نجد لدى الهاوسا الأتقان العذراء، والتي أجبرت على الزواج كذلك بالاستيلاء على جلدتها لكن لا يبدو أنها مظففة على التهرب ثانية، ومع ذلك يجب إيمان الجلد عن طريقها. ففي إحدى الحكايات يلقى الزوج إلى النهر جلد الكلب التي كانت تستتر فيه زوجته، وبهذا تبدو أمام العالم امرأة. والأصل في الحكاية أن هذه المرأة كانت قد قتلت كلباً ثم لمست جلده لتهرب. بصورتها الكلبة من روح شريرة، إلى أن وصلت سالمة إلى إحدى المدن، ثم أوتت إلى بيت، واعتادت أن تقوم بولجباتها المنزلية حين يخلو المنزل من أهله. لكن الابن يترسب بها يوماً فبرأها ويأسرها ثم يتزوجها.

وإذا كانت العذراوات في الحكايات الأوروبية يختفين عادة إذا ما تعرضن للوم، بغض النظر عما يفعله، فإذا نجد بمامة في إحدى حكايات الهاوسا تمنح الفتى زوجات ومدينة يحكمها (لكلها لا تتزوج منه) بشرط ألا يبهلها أو يسىء معاملتها، وحاتماً ينتهك الفتى هذا المحظور، يصير الفتى فقيراً كما كان قبل ذلك. وهناك صورة أخرى نجد فيها العذراوات عليهن تخمين اسم الفتى الذي يحارن إغرامه واجتذابه. وإن كنا نجد في حكاية من ويلز أن الاكتشاف هو مهمة للرجل، ولكن ماذا تقول حكاية الهاوسا التي تعمل عنوانها هو **«عذراوات المدينة والشاب السجول»**.

كان بالمدينة شاب لا يباريه أحد في وسامته اسمه (د نكن ريدوي) وقعت في حبه عذراوات المدينة، كل واحدة ملهن تريده لنفسها زوجاً، فأعلن أنه لن يتزوج إلا من تلك التي

عن اسمه أجبين بأنهن يجهله. ولما تقنعت صاحبة الطعام للكويه سخرت منها بقية العذراوات لما تحمله من طعام كويه، لكنها لم تأبه لمسخريتهن، وأخذت تصف للشاب طعامها. وحين انتهت من وصف طبقها سألتها الشاب إن كانت تعرف اسمه، فأجابته وسط دهشة الجميع قائلة إنه «نكن د ريدي». وفي الحال فتح لها الباب وأعلن زواجه منها، وقد أصاب الغم بقية العذراوات اللاتي انتابتهن غيرة شديدة فرحن بمطربها بالمشاكل والسياب.

ويعلق تريمبون على موضوع العذراوات - اللاتي يذهبن للبحث عن ثروة أو لأداء مهمة، ثم تظهر من بينهن واحدة تنسم بالشفقة والعطف على شحاذ أو كائن خارق للطبيعة، فتتمكن بالتالي من الحصول على ما كانت تريده، على حين تحرم الباقيات وتعالقن - بأنه موضوع شائع. ومن أشهر الأمثلة الأوربية على ذلك حكاية منابع البئر الثلاثة.

تستطيع معرفة اسمه. ولم يكن في المدينة كلها من يعرف اسمه سوى امرأة عجوز فراحت كل واحدة منهن تعد له طبقاً معيناً من طعام. وكان من بينها طبق من نبات كويه الرائحة. وتوجهت العذراوات بأطباقهن إلى الفتى في الكوخ للذي شیده وسد منافذه. وفي منتصف الطريق إليه وقفت المرأة للعجوز تطلب من كل عذراء تمر بها أن تتدلك لها ظهرها فتعرض عنها، بحجة أنها لا وقت لديها، فهي ذاهبة إلى الفتى مجهول الاسم. لقد رفضت جميع العذراوات طلب العجوز فيما عدا واحدة، وهي صاحبة طبق اللبانت كويه الرائحة، فوضعت حملها على الأرض ودلكت ظهر العجوز، ولما أنهت العجوز استحمامها أسرت إلى العذراء باسم الشاب، فشكرتها وانصرفت. وحين وصلت العذراوات إلى كوخ الشاب، أخذت كل واحدة تتاديه وتطلب منه أن يفتح لها الباب ليخدق طعامها الذي أعدته له، محاولة امتداح ما صنعت. وكانت كل واحدة منهن تسمى نفسها باسم الطبق الذي أعدته. ولما سألهن

## مجلة الفنون الشعبية

### مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية.



## تأليف: أ. هـ. رامانوجان ترجمة: رافت الدويرى

الآحاد من شهر ماغا Magha، ولكن الفاسلات رفضن الاستماع للحكاية وهرعن إلى بيوتهن بعد أن انتهين من غسل الصباح. وهكذا عجزت المعجزة عن أن تجد مستمعاً لحكايتها المقدسة في أى مكان ذهبت إليه أو بين كل من قابلتهم في طريقها - سواء أكانوا براهمة، أم قطاع أخشاب، أم صناع سلال الخوص، أم الفاسلات، أم صناع الفخار - ولا واحد من هؤلاء كان على استعداد لأن يتوقف لدقائق ليستمع إلى حكايتها.

ولقد ترتب على ذلك أن كل من رفض الاستماع لحكاية آحاد شهر ماغا قد أصابه مكروه ما؛ فأولادها أصابهم العقاب فى البلاط الملكى، وزوجة ابنها مرض وليدها حتى الاحتضار، وحفنتها كان تعذيبهم العقاب فى المدرسة، أما البراهمة فلم يجدوا من يجرّد عليهم بما يقيم أودهم فى ذلك اليوم، وصناع سلال الخوص قد أصابت أدوات صنفر السلال أصابعهم، وصناع الفخار لم يمكنهم فى ذلك اليوم صناعة إناء سليم على عجلة صنع الفخار.

إن ما أصاب كل هؤلاء لم نطمع به المرأة المعجزة التى ظلت حزينة لأنها لم تجد مستمعاً لحكايتها المقدسة. ولكنها امرأة

يحكى أنه قد حدث فى بداية عيد الربيع Rathasaptami والذى كان يوافق اليوم السابع من شهر ماغا magha<sup>(١)</sup>، ومع بداية تعرك مركب عربية المعبد عبر الشوارع - حدث أن امرأة عجوزاً قد أخذت حماماً ملقسياً من قمة رأسها إلى أخمص قدميها ثم مارست طقس البوجا Puja<sup>(٢)</sup> ولكى يكتمل الطقس كان عليها أن تمكى حكاية إله الشمس لمستمع ما فى يوم أحد من آحاد شهر ماغا... فأخذت فى يدها حفنة من أرز مصبوغ بصبغة ذهبية اللون وبدأت تبحث عن مستمع تسليه حفنة الأرز المقدس ثم تمكى له الحكاية. ولكن كل من قابلتهم فى طريقها كان فى عجلة من أمره، حتى أولادها .. كانوا فى طريقهم إلى بلاط ملك الإقليم، وكانوا متأخرين بما فيه الكفاية ويخشون أن يوبخهم الملك. وعندما رفض أولادها الاستماع إلى حكايتها انتهت المرأة المعجزة إلى حفنتها ولكنهم كانوا فى طريقهم إلى مدارسهم ولا يرغبون فى سماع حكاية جدتهم. بعدها توجهت المعجزة إلى زوجة ابنها التى اعتذرت بدورها عن الاستماع إلى الحكاية لانشغالها برعاية وليدها.

وهنا تركت المعجزة البيت متجهة إلى شط النهر حيث تغسل النسوة ملابسهن ويطهين ملابهن الاستماع إلى حكاية

بعد أن انتهت العجوز من حكايتها وأغنيوها استيقظت المرأة العامل من نومها وهي راغبة في الاستماع إلى الحكاية، ولكن العجوز قالت لها: لقد استمع الجنين في بطنك إلى حكايتي وسيعيش حياة سعيدة. وبعد أن تلديه فلتبغلينى إن كان الوليد ولداً لم يبتأ.

بعدها عادت العجوز إلى بيتها، ومرت أسابيع قليلة... بعدها علمت المرأة العجوز أن بالغة الملح للفقيرة قد ولدت بنتاً، فهرعت إلى حيث الولادة، ومعها السارى الهدى وكأس (له بزير) ملئ به زيت فول الصويا وعقاقير من الأعشاب وجميعها أشياء تحتاجها طفلة حديثة الولادة؛ فمن السارى الهدى صنعت العجوز مهداً متأرجحاً - بطريق أطراف السارى على فروع شجرة في غابه قريبة - ووضعت الولادة داخل المهد المتأرجح وطلبت من الأشجار أن تهز الولادة داخل السارى المعلق كمهد هزاز. وتطلعت بطيور الغابة بهددة الولادة بأغانيها المغردة. وهكذا أصبحت أم الولادة حرة؛ لتقوم بعملها بوصفها بالغة ملح طوال اليوم لتحصل على قوتها اليومي، في حين أن الأشجار والطيور تهتم وترعى الولادة. أما المرأة العجوز فقد عادت إلى بيتها.

وفي أحد الأيام تصادف مرور ملك البلاد عبر الغابة، فسمع طيورها تغنى، وطفلاً حديث الولادة يبكى. مما أثار حجب استطلاع - فبحث حوله عن مصدر البكاء حتى وجد المهد المعلق الهزاز ودخله الطفلة الولادة والطيور حولها تهددها بالخناء. قالت الطيور للملك:

هذه الطفلة الولادة أمنا

خذها معك إلى قصرك لتزويجها عندما تكبر ..

وضع الملك الطفلة الولادة فيما يشبه المهد المتنقل حملة معه في طريقه عائداً إلى قصره .. وكلماً مر بقرية مهجورة استحال في الحال إلى مدينة جميلة منتعشة رائجة بالنشاط والحياة. وعندما توقف الملك للاستراحة في حقل قطن.. استحالت بذور القطن في الحال إلى لآلىء.. وكلماً مر بقرية فقيرة بدلت أبقارها العجوز ندر لبناً، وأشجارها الجافة تخضر في الحال وأوراقها المدينة وتثمر ثمارها.

وعندما وصل الملك إلى قصره ومعه الطفلة الولادة رزقت زوجته الأولى بطفل بعد أن كانت عاقراً لفترة طويلة.

صابرة مثابرة! فقد انتهت بها البحث عن مستعم لحكايتها إلى الشوارع الخلفية من المدينة حيث وجدت بالغة ملح حاملاً لم تكن ضائع في سماع الحكاية لولا أنها كانت تفتقر جوعاً فاشترطت على العجوز أن تد لها عصيدة من الأرز المخروط باللبن والسكر. عادت العجوز إلى بيتها لتحمل لكافياً من العصيدة، للطفولة، وعادت بها إلى بالغة الملح الحامل التي سمدت بها ولتتمتها عن آخرها لتفرق بعدها في نوم عميق دون أن تشغل بالها بأى شيء في العالم، وقبل أن تبدأ العجوز حكايتها الباحثة عن مستعم. وبينما العجوز وحقة الأرز المقدس في يدها تنتظر استيقاظ بالغة الملح العامل من نومها العميق إذ بها تتفاجأ بالجنين في بطن أمه النائمة يقول لها:

«يا خالة لماذا لا تسمى حكايتك لى أنا؟ فلأكن أنا المستعم لحكايتك! في تهويف سره أسمى منى حقة الأرز المقدس ثم احدى لى حكايتك المقدسة، انشرح مصدر العجوز، وبمناية شديدة ملأت تهويف سره الأم العامل بحبات الأرز للطفولة المقدسة، وأسام انتفخ بطنها وللجنين بدخله حكمت العجوز الحكاية التي تسمى عادة ليام الأحاد خلال شهر ماغا Magha. وبعد أن انتهت من الحكاية غنت للجنين أغنية من أغاني هدهدة الأطفال.. كلماتها تقول:

إلى أى مكان ستذهب

سوسبقك الخير إليه

فالقرى المهجورة ستتحول

إلى مدن منتعشة بالنشاط

بذور القطن ستتحول

إلى لآلىء

الأشجار الجافة ستثمر فاكهة

حتى الأبقار العجوز ستر لبناً

والنصرة العاقرات سيلدن

الجواهر المغرقة سيجدها أصحابها

والرجال الموتى سيبتون أحياء

أيها الوليد

ستكون لك تلك القدرات لتخارقه للعادة

والتي سيسمى بها قلب ملك.

وبمرور الوقت، ترعرعت وابنة بائعة الملح لتصبح صبية وبسرعة شابة ناضجة. وعام بعد عام أصبحت ابنة بائعة الملح تجلب على المملكة خبرات جديدة. وفي الوقت المناسب تزوج الملك ابنة بائعة الملح. وكما يمكن أن نتوقع، فإن زوجة الملك الأولى للمجوز لم تكن على الإطلاق راضية عن زواج الملك من زوجة شابة جميلة؛ بل أصابها جنون الغيرة لاهتمام الملك ببناتها المجهولة التي أحضرها من حيث لا تدري إلى القصر الملكي.

وفي نوبة من جنون الغيرة جمعت الزوجة الأولى كل الجواهر والآلات الموجودة بالقصر ووضعتها في صندوق وألقت به إلى البحر. وفي وقت لاحق استطاع الصيادون سكة كبيرة الحجم حملوها إلى القصر الملكي ليقيموا هدية للزوجة الملك الأولى، غير أنها أدارت أنفها بعيداً عن السكة الكبيرة «لرقتها»، وأرسلتها إلى «صرتها» الشابة إيماناً في احتقارها. الزوجة الشابة الجميلة رحبت بالسكة الكبيرة الحجم، بل بنفسها أشرفت على إعدادها وطبخها. وعندما فتح الطباخون السكة الكبيرة وجدوا في جوفها صندوق الجواهر والآلات الذي ألقت به الزوجة الخيول إلى جوف البحر.

وعلم الملك بما حدث، فتذكر في الحال الطيور وأغانيها في الغابة تهدد الطفلة الوليدة في مهدها الهزاز في حين تعدد الأشياء العجيبة التي ستجلبها تلك الطفلة... ويعيديه رأى غالبية تلك العجائب، فالقرى المهجورة قد استحوطت إلى مدن جميلة، ويذوق القطن إلى لآلئ، والأبقار المعجزة قد درت لبناً، والأشجار الجافة قد أثمرت، وما هو أخيراً صندوق جواهر مفقود يعود إلى القصر بمعجزة، ولكن هناك معجزة أخيرة لم تتحقق بعد؛ فقرر أن يختبر القدرة الخارقة للزوجة الشابة - قدرة إعادة الميت إلى الحياة - فاتجه إلى جناح زوجته الشابة ليتناول طعامه ثم انتقل إلى غرفة نوم زوجته الأولى، وسراً تناول عقاراً ساماً ليسقط ميتاً في الحلال مما أصابها بالارتباك والميرة فأرسلت إلى صرتها الشابة لتشاركها طقس أو (شجرة) الدأمل Sati أمام الزوج الميت والمسجي فوق الأخشاب لحرق جثمانه.

وفي أثناء إعداد جثمان الملك لشعيرة الحرق، كانت الزوجة الشابة تعد نفسها للموت لتلحق بزوجها. وهذا ظهر لها

فجأة تلك برهمي (من البراهمة) وطلب منها مياهاً ليغسل قدميه كما طلب منها أن تغسل قدميه ملة. ثم طلب منها ماء لشرب، وأن تشرب بدورها ملة بعض الماء. ثم طلب منها أن تعد له حماماً ليغسل من قمة رأسه إلى أخمص قدميه، وأن تغسل بدورها ملة تماماً. ثم طلب منها معجوناً مصنوعاً من شجر اللندل ليدهن به جسده، وأن تدخن بدورها جسدها بأصباغ نباتية. ثم وضع على جبهته علامة حمراء مميزة له بوصفه برهمياً وأن تغسل للشيء نفسه على جبهتها. ثم طلب منها أن تقدم له وجبة طعام ليأكلها، وأن تأكل بدورها من الوجبة نفسها.

وفي نهاية الوجبة للطقسية (الشعالية) طلب منها ثمرة وورقة من نبات الغفل لاحتفظ بهما، وكان ذلك نهاية سلسلة الشامل (الطقوس) التي قام بها، وهكذا جعل الناس البرهمي السكة الشابة تغسل ملة سلسلة الأطفال التي فعلها بنفسه.

وكانت الملكة الشابة في أثناء ذلك غارقة في حزنها على زوجها الملك، كما أنها كانت تنفذ طلبات الناس البرهمي وهي في عجلة من أمرها لتلحق بزوجها قبل حرق جثمانه.

ولكن الناس البرهمي لم يدعها تتركه قبل أن تنفذ كل طلباته منها، وأن تغسل بنفسها أمثالها نفسها.

وقد فرغ صبر الملكة الشابة فسألت الناس البرهمي: من تكون؟

فقال لها: أنا أدبنا رايانا Adinarayana ملك الشمس - الذي حكمت المرأة المعجزة حكايته لها عندما كانت مازالت في بطن أمها بائعة الملح قبل ولادتها - ثم وضع في يدها حفنة من حبات أرز مصبوغ وطلب منها أن تكلها على جثمان زوجها الملك، ثم تلاشي للناس البرهمي فجاء ملثماً ظهر.

هرعت الملكة الشابة إلى حيث سيحرق جثمان زوجها وحبات الأرز المصبوغ في يدها. الجميع حول جثمان الملك كانوا في انتظارها، بسرعة اقتربت الملكة الشابة من جثمان الملك ونفدت عليه حبات الأرز. وفي الحال بثت الملكة من الموت، وهو ما يزال مسجى على الأخشاب المعدة لحرق جثمانه وكأنه كان ينام على سريريه حيث سقط ميتاً. وعندما نساء الملك ومن حوله عن سر المعجزة التي أعادته من

الناس «بتشخيص» الطقس أو الشعيرة المقدسة التي تحتفل بها  
الحكاية له

ثم أمر بعمل للترتيبات اللازمة لتقوم زيجته بتشخيص  
الشعيرة أو الطقس في أيام الأحاد.

وتلك الشعيرة نفسها - أو الطقس الذي قامت الملكتان  
«بتشخيصه»، أو تسمده في أيام الأحاد - مازال حتى يومنا هذا  
تؤديها الطبقات العليا في عصر الإلهة كالي Kali الشريرة.

الموت إلى الحياة، فالت لهم الملكة للشابة إنها قد اكتسبت تلك  
القدرات الخارقة بفضل استماعها إلى للحكاية المقدسة التي  
تحكى أيام الأحاد من شهر مانغا قبل أن تولد.

أصابته الدهشة الملك فقال:

إذا كان مجرد الاستماع إلى الحكاية المقدسة يحقق مثل  
تلك المجالب، فكم تكن تلك الحكاية أكثر تأثيراً إذا ما قام

## المواشي

(١) شهر مانغا Magha هو أحد شهور السنة الهندية، وهو يقابل شهرى يناير وفبراير الميلاديين.

(٢) لابسرجسا Puja طقس تقديم القرابين إلى إله الربيع، والقرابين عبارة عن كرفس من الأرز وياقات من الزهور.



## انحصارُ نُصْلِ الجماليّة

### عرض: مروة العيسوي

في يوم ١٠/١٢/١٩٩٦، نوّقتُ الدراسة التي أعدتها الباحثة/ منى كامل العيسوي عن «الخصائص الجمالية في البناء التشكيلي الشعبي، دراسة ميدانية في بعض قرى محافظة المنوفية - مركز أشمون»، للحصول على درجة الماجستير في الفنون الشعبية.

وقد أعدت الباحثة دراستها بإشراف كل من: الأستاذ الدكتور/ هاني إبراهيم جابر، أستاذ الفنون التشكيلية بالمعهد العالي للفنون الشعبية، والأستاذ/ صفوت كمال محمد، خبير الفولكلور وأستاذ الفولكلور بالمعهد العالي للفنون الشعبية، وتشكلت لجنة المناقشة والحكم منهما ومن الأستاذة الدكتورة/ علياء علي شكرى، عميد المعهد العالي للفنون الشعبية، والأستاذ الدكتور/ أسعد نديم، أستاذ الثقافة المادية بالمعهد العالي للفنون الشعبية.

وقد تم تصنيف هذه الأشكال تبعاً لموضوعاتها الفنية من حيث: الزخارف الهندسية والنباتية والتشخيصية والجمادية، وتم تسجيل ذلك بالصور الفوتوغرافية، حيث بلغ عدد الصور الفوتوغرافية التي تضمنتها الدراسة أكثر من مائتي صورة، كما اشتملت الدراسة على رسوم توضيحية وتحليلية بلغت أيضاً أكثر من مائتي شكل توضيحي وتحليلي.

وقد حرصت الباحثة على وضع بيانات مرتقة لكل صورة، وكذلك توضيح التصميم العام لكل شكل، وتوضيح مكوناته توضيحاً تحليلياً جمالياً، وذلك بهدف الكشف عن البناء للتشكيلي الشعبي لمادة الدراسة في محاولة علمية للبحث عن الرغبات الكامنة في الإنسان، بالإضافة إلى التحقق من

تقع الرسالة في حوالى ٣٥٢ صفحة بخلاف ملخصين أحدهما باللغة العربية وآخر باللغة الإنجليزية، علارة على فهرس للموضوعات، وفهرس للصور الفوتوغرافية، وفهرس الأشكال الخاصة بتصنيف الوحدات الزخرفية.

وقد قسمت الباحثة دراستها إلى ثلاثة أبواب، يحوى كل باب على فصلين.

اعتمدت الدراسة على رصد وتسجيل مجموعة من الأشكال للزخرفية التي تميزت بها قرى مركز أشمون بمحافظة المنوفية، وهذه القرى هي:

قرية سبك الأحد.

قرية ساقية أبو شعرة.

قرية أشمون جريس.

القيم النفسية، وإبراز القيم الأساطورية الناتجة التشكيلي الشعبي ومكوناته المنظمة في الخط واللون والمساحة والكتلة والارتفاع.

وقد استخدمت الباحثة لغةً استدلالية، لأنه يشير إلى إدراك الموضوعات الفنية والتطلع إليها، وهو يختلف عن لفظ (الجمال) الذي يعنى قيمة للموضوعات.

كما اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي من حيث جمع المادة وتسجيلها بوصفه إجراءً توثيقياً يعتمد على الرصد العلمي الدقيق لمادة الدراسة، مع تحليل مادة بحثها تحليلًا فنيًا استدلاليًا اعتمد على الكشف عن العناصر الجمالية في الإبداع الشعبي التشكيلي.

وقد وقع اختيار الباحثة على بعض قرى مركز أشمون بمحافظة المنوفية لما لاحظته من وجود خصائص نموذجية للتشكيل الشعبي، علاوة على أن هذه القرى تميزت بأنواع متعددة من التشكيل الزخرفي الذي يعلى سمات متميزة للفنون التشكيلية الشعبية.

وقد أثرت الباحثة الكشف عن بعض ملامح العناصر الثقافية لمجتمع الدراسة من خلال تحليل الظواهر الإبداعية ومكونات الأشكال الشعبية، مع عرض موجز للأبعاد التاريخية، والموقع الجغرافي، بجانب السمات الاجتماعية التي تمثلت في القيم والمعتقدات والتقاليد والمعتقدات الشعبية. كما لم تغفل الباحثة إلقاء الضوء على النشاط الاقتصادي للمجتمع؛ لما له من تأثير على صياغة الأشكال المادية وخصائصها الفنية، وقد تناولت هذا الجانب المهم في الفصل الأول من الباب الأول.

وفي الفصل الثاني تناولت الدراسة البهائم التشكيلي والسمات العامة للتشكيل الشعبي، حيث تعرضت أولاً إلى ارتباط الشكل بالوظيفة وعناصر البهائم الفنية، من خلال ارتباط الناتج التشكيلي بالمعتقدات والبيئة المحيطة، سواء أكان ذلك في الفن البهائى أم الفن المعاصر، من خلال رؤية تاريخية، حيث كانت كل السلوك مسرحاً للإبداع التشكيلي، جسد خلالها الفنان الشعبي عناصره الفنية بشكل منظم، وأثبت براعته في خلق حوار بين الخطوط والألوان والحركة الإيقاعية، وبين الخامات المتنوعة في تكوين الأشكال ذات المضامين والقيم الجمالية والفنية.

كما حققت الباحثة - في الجزء الثاني من هذا الفصل - السمات العامة للتشكيل الفني الشعبي، من خلال البحث في الموروث الفكري والبصري الذي شكل المخزون البصري

للفنان الشعبي المعاصر؛ ليظهر الناتج التشكيلي الشعبي مرتبطاً بهذا الموروث ومختلجاً بالصور الفكرية والحقائق المعاصرة، فالتصميم الأعمال بالآتي:

١ - استخرج للتشكيل الشعبي بثقافة المجتمع وإفادته منها بصرياً وتكنولوجياً، ويتمثل ذلك في: العمارة - الأبواب والشبابيك - الرسوم الجدارية - الأزياء والزينة .. إلى غير ذلك.

٢ - ارتبط التشكيل الشعبي بالدلالات والرموز الاجتماعية طبقاً لتخبر المفاهيم:

أ - الأشكال الإنسانية والحيوانية ذات الدلالة.

ب - الزخارف البدائية والهندسية والخطية.

ج - التناقض والفطرية في معالجة السلوك.

٣ - استعمال التشكيل الشعبي بوصفه لغة تواصل ونقل الحكمة داخل المفاهيم الاجتماعية:

أ - القوم وارتباطه بالأسطورة.

ب - الرسوم الخاصة بالقيم الاجتماعية والمعتقدات.

ومن أهم ما تهدف إليه هذه الدراسة: الكشف عن الخصائص الجمالية في البهائم التشكيلي الشعبي؛ لذا فقد أفردت الباحثة الباب الثاني لهذا الموضوع، وقدمت في الفصل الأول للمفاهيم والخصائص الجمالية التي ارتبطت بالتشكيل الشعبي، حيث حرصت على تعدد المفاهيم الدقيقة للإبداع الشعبي في إطار من الموضوعية استخلاصاً لمفهوم أكثر شمولاً يركز على التحليل العلمي للعلاقة بين العمل الفني ودوافعه ونشأته، إلى جانب ما يحمل من قيم فنية وخصائص جمالية، مما ساعد على استخلاص الخصائص الجمالية التي اتسم بها التشكيل الشعبي من حيث:

١ - ارتباط الناتج التشكيلي الشعبي بالوجدان الجمعي.

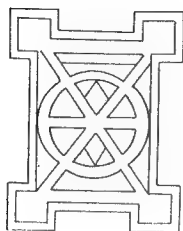
٢ - دور الفنان الشعبي في نقل حكمة الشعب وأفكاره.

٣ - تجاوز المدرك للبصري، ودوره في خلق الأشكال المحورة.

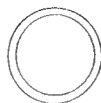
٤ - تحول كل السلوك إلى مسرح لإبداعاته الفنية، إلى جانب المهارة الفائقة في تطويع الخامات والوسائط المادية.

وقد لاحظت الباحثة أن الفنان الشعبي حقق هذه الخصائص من خلال:

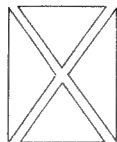
١ - تجريد الأشكال أو تخليصها في بعض الأحيان بما يخدم المساحة.



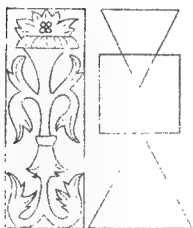
(2)



(2)



(3)



٢ - الاعتماد على الألوان للصريحة التي يستعملها من الطبيعة ومن البيئة المحيطة.

٣ - عدم الاهتمام بالمفطور وإعمال البعد الثالث.

٤ - التأكيد على دور الرمز.

كما تناولت الباحثة أشكال التشكيل الشعبي وخصائصه في مجتمع الدراسة بتقديم نماذج مشروعة شرحاً موقفاً تكشف عن التنوع الذي لأشكال البناء اللغوي.

ونظراً لتنوع أشكال البناء اللغوي التي تم رسمها من مجتمع الدراسة، فقد حرصت الباحثة على وضعها في إطار موحد يحكم هذه الأشكال من خلال تصنيف كل نوع على حدة، وتناوله من حيث:

أولاً: الموضوعات التي شملت هذه الأشكال،

ثانياً: الأساليب الفنية التي عالجتها هذه الموضوعات.

أما عن الموضوعات فهي: الرمزية، والتجريد الهندسي، والطبيعة، والأشكال النباتية.

والأساليب: الحفر البارز والخائر، للطين، للزغرين مع الحفر، التركيب، التفرغ، التشكيل بالحدود، التجسيم بالجص، التداخل بخيوط النسيج، التجسيم بكل الفخار.

والأشكال التي تناولتها الباحثة في هذا الفصل هي:

١ - فنون العمار.

٢ - الأزياء والحلي الشعبية.

٣ - الوشم.

٤ - أشغال النسيج.

٥ - الأثاث.

٦ - الأدوات المستخدمة في الحياة اليومية.

٧ - أعمال الفخار.

وقد حرصت الباحثة على تحليل نماذج من الأعمال الخاصة بالبناء اللغوي في محاولة للإجابة على التساؤلات التي تكشف عن ارتباط مفردات البناء اللغوي بالقيم الجمالية (الاستيطانية) علاوة على دورها الوظيفي في الحياة اليومية، وقد خصصت الباحثة الفصل الأول من الباب الثالث لإبراز هذه الخصائص الجمالية التي تتمثل في:

١ - للزغرين العام للصميم.

٢ - مغربلت للتصميم.

وقد لخصت الباحثة هذه النماذج باعتبارها تدل على الطابع العام لأشكال البناء اللغوي في التشكيل الشعبي الذي تنتشر في منطقة الدراسة، وذلك طبقاً لتنوع الأساليب والموضوعات على الخامات المختلفة.

وفي الفصل الثاني، من هذا الباب الثالث، قدمت الباحثة تصنيفاً موضوعياً للأعمال الفنية - موضوع الدراسة - على اختلاف عناصرها وتنوع خاماتها.

وقد حدد هذا التصنيف إطاراً علمياً لدراسة وتناول مادة الدراسة من خلال الوحدات الزخرفية الآتية:

أولاً: الوحدات الزخرفية الهندسية: ذات الكون البسيط والكون المتداخل.

ثانياً: الوحدات الزخرفية النباتية: والتي تنوعت بين النباتية والهندسية المجردة، والنباتية المتفرعة، والنباتية الطبيعية، والنباتية التلخيصية.

ثالثاً: الوحدات الشخصية: الأدمية، والطيور، والحيوانات، والأسماك.

رابعاً: لوحات الزخرفية للجدارية: المساجد، والبيوت، وأشكال أخرى خاصة بمذابح الحج.

وبعد أن ناقشت للدراسة فروض البحث بالكشف عن الخصائص الجمالية للبناء التشكيلي الشعبي، جاءت النتائج بثلاثة محاور تركز على المادة التشكيلية الشعبية التي تم جمعها ميدانياً:

١ - الرؤية الفكرية الشاملة للتشكيل الشعبي.

٢ - الخصائص والأساليب الفنية في التشكيل الشعبي.

٣ - لتقيم الجمالية.

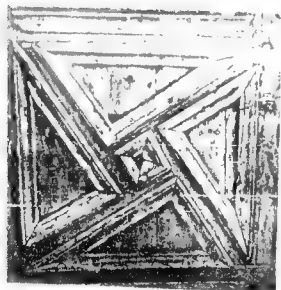
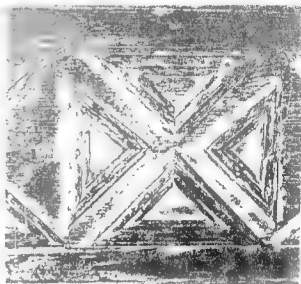
**أولاً: الرؤية الفكرية الشاملة للتشكيل الشعبي:**

أ - ارتباط الناتج التشكيلي الشعبي بتفاعله الحضاري، وتأثيره بالهوية الفكرية والدينية.

ب - للتراث الثقافي التشكيلي عبر الحقبة التاريخية المختلفة وتأثير الدلالات الرمزية بأشكالها المتنوعة.

ج - أهمية دور الفنان الشعبي في نقل خبرة الشعب وأفكاره ومعارفه عبر الأجيال.





و- لاختلاف الأساليب وتنوعها باختلاف السطوح، وأحياناً يتم الجمع بين أكثر من أسلوب في عمل واحد.

### ثالثاً: فى مجال القيم الجمالية:

يتأكد تفرد الفنان الشعبى فى نتاجه التشكيلى الملزم بروح الجماعة فكراً ووجداناً، ويتجلى ذلك فى الذواوج المتفن بين القديم الجمالية (الاستايقية) والقديم النفعية، حيث يصعب الفصل بين مدلولات العمل الفنى ومنافعه أياً كانت. وفى النهاية تختتم الباحثة دراستها بقولها: «إن ما رصدته من وحدت زخرفية من منطقة الدراسة وتم تصنيفها يكون مرجعاً للباحثين فى مجال الفنون للتشكيلية الشعبية كبدلية تحتاج إلى المزيد من الإضافة لاستكمالها».

وقد أثلت لجنة المناقشة والحكم على الصجهود الطمى الذى بذله الباحثة وتقرر منحها درجة الماجستير فى الفنون الشعبية بتقدير ممتاز.

د- يتم الإنتاج التشكيلى الفردى فى إطار من التحدرو الملزم بالوجدان للجمعى.

هـ- تمسويل كل السطوح إلى مسرح لإبداعات الفنان الشعبى، مع المهارات الفائقة بين عناصر العمل الفنى، وبين الخامات والوسائط المادية والموضوعات.

### ثانياً: فى مجال صياغة الأسلوب الفنى وخصائصه:

أ- التخصيص غير المفل للأشكال وتوظيفها لخدمة المساحة التصميمية والتعبير الرمضى.

ب- عدم الاهتمام بالكتسوم والمنظور البصرى.

ج- اللبس للتقائى للخطوط والألوان فى التعبير عن الموضوعات المختلفة.

د- الميل إلى التصميم الزخرفى والتمائل المتكرر وغير المتكرر.

هـ- الاهتمام بالرمز لخلق للتواصل بين الأفراد.

# مَدْرَسَةُ عَرَبِيَّةٍ تُونِسِ

حوار: حسن سرور

تدخل «الحرف اليدوية، بمعنى من المعاني فيما اصطلح عليه بمصطلح الفولكلور التطبيقي - لم يستقر هذا المصطلح في حياتنا الأكاديمية - كما تدرج في حقل المشتغلين بالتنمية الاجتماعية (نظرياً وتطبيقياً)، والتي تكشف الأبعاد البنية و القدرة الإنسان على توظيفها، وطرحاً لتصويراته ومفاهيمه عن الحياة والإنسان والطبيعة، أو بعبارة أخرى الطبيعة والثقافة، والأسئلة التي تدور حولهما.. وهي أسئلة لجامع الميدان وبالقدر نفسه أسئلة تشغل النظرية الفولكلورية باعتبارها مجمل عطاءات الفولكلوريين في مرحلة من المراحل وفي بلد من البلدان - وعلى ذلك كانت أهمية اللقاء مع القائمين على المعاهد والمدارس والمؤسسات التي تعنى «بالحرف اليدوية،.. وقد قدمت تجارب كثيرة في كتابات - موضوعات نشرت بسجلة الفنون الشعبية مدرسة الحرائية، «تجربة الوادي الجديد»، «فوه»، وأخيراً «معهد المشربية»، وأشير في أكثر من موضع وموضوع إلى المراكز الفنية التابعة لوزارة الثقافة، سعياً وراء تلمس حاضرات الحرف التقليدية المصرية ومستقبلها سواء على المستوى الذي قدمته وزارة الثقافة منذ د. ثروت عكاشة أو على المستوى الخاص: تجربة ورسيس ووصا واصف، د. أسعد نديم، وعليه حسين، وإبراهيم حسين وغيرهم.

نقول الفنانة إريشولن بوريه: تخرجت في كلية الفنون التطبيقية، جامعة جنيف ١٩٥٩، حضرت - في السنة نفسها - إلى مصر في زيارة أثناء عمل والدي ضمن البعثة السويسرية - فسياسيون بروتستانتيون مرافقون بالقنصلية - زرت مصر - ذهبت إلى

ونلتقي مع تجربة وعزية تونس، بمحاضرة الفيوم، نلتقي مع الفنانة السويسرية إريشولن بوريه والفنانة راوية عبيد القادر أولي خريجات مدرسة تونس (مركز للفيوم لتدريب الأطفال على أعمال الخزف).



بعد ذلك عملت في معهد الصناعات الصغيرة بالهرم لمدة عشرة شهور، وأثناء عملي بالمعهد بدأت علاقتي بمحافظة الفيوم، واشترت منزلي هناك عام ١٩٦٥، إلى أن أصبحت الآن - «إيثليين بناعة الفيوم».

ومع حلمي الذي بدأ في أوائل الستينيات حول تعليم الأطفال الفخار لم أتوقف عن عملي باعتباري «خزافاً»، وأقمت الكثير من المعارض في مصر- في المراكز الثقافية المختلفة - وفي أوروبا. وآخر معرض لي في المركز الثقافي الأسباني بالقاهرة ١٩٩٧. جميع هذه المعارض مشتركة مع زوجي الفنان والخزاف موشيل باستور أحد المهتمين بنسج «نقادة» والذي قام بتصميم منزلياً في الفيوم وأيضاً تصميم وبناء مدرسة تونس وتدريب الأولاد.

وفي معارضتي وعملي مع أسدقائي فكر وأحلم دوماً بجمعية تعتنى بالفخار وتربية الأولاد تربية حرة، وبالتعاون مع مجموعة من الأصدقاء الفنانين المصريين وغير المصريين، وفي عام ١٩٩٧ كوناً «جمعية بناح لتدريب أولاد

«فنا»، وفي قرية جرجوس مركز قوص قضيت نصف العام في مصنع الخزف الشهير- تحت رعاية جمعية مسيحية تعمل بالصعيد. خلال العمل أحببت الريف المصري... الناس والأرض والزراعة والفنون والبهوت والقدرة على العمل التلقائي.. الإبداع التلقائي والبساطة. وعلى الرغم من أنني كنت أسكن في شارع شريف باشا بوسط مدينة القاهرة إلا أنني متهمة بالأحياء الشعبية وناس الأحياء الشعبية ويوتنها وشوارعها وحوارها واحتفالاتها.. شبرا والسيدة زينب والحسين...

ثم عملت مع رمسيس ويصا واصف للمعماري المصري- وهو أول من اكتشف الموابب الفنية لدى الأطفال في مدرسة الغزل بالحرانية- في نهاية ١٩٦٢، تعاونت معه في الفخار، وهو أستاذ كبير في التربية والتعليم، ومن هنا نشأت فكرة تعليم الأولاد داخلي وعمقت محبتي للعمل التلقائي والأشياء الطازجة وشعرت أكثر بأهمية للتعليم الحر..

من تجربة الحرانية وقبلها جرجوس حلمت بعمل شيء من أجل الأطفال خاصة في مجال الفخار.



**شحاتة**) ونجحت في الحصول على «فلوس» للجمعية من الصندوق الاجتماعي للمشروع بمعارنة الباحثة الأنثروبولوجية هاجر عبد الحميد الحديدى، وهى أيضاً رئيس جمعية بناح إلا أنه عندما دخلت «الفلوس» جمعية قوية وبدأت توزيعها على أنشطتها المختلفة، وبدأ على لاحتها كان نصيب «مدرسة الفخار» قليلاً جداً على الرغم من أن «الفلوس» جاءت أصلاً من الصندوق الاجتماعى إلى مشروع المدرسة وأنا أعلم أن هذه الأمور روتينية ولولح . لذلك أحاول أنا والأصدقاء أن ننقل جمعية «بناح» من الغورية إلى مقر «مدرسة تونس» ومحاولات للنقل مستمرة .

لو أنك رأيت الأولاد فى الريف المصرى وبخاصة فى واحات القنوم وهم يلعبون أثناء العزى - رعيهم بأبقارهم وأغنامهم - يشكلون من طمى مجرى النهر لهمجهم .. يبتكرون أشكالاً لجاموس وحمر وفارس وعرائس وجارات .. تماثيل مصنوعة بمهارة فائقة .. ثم يأخذونها ويضعونها بحرص شديد تحت الأغصان وأوراق الأشجار ليعودوا فى اليوم التالى للعب

الريف والمحصن على صناعة الخزف، ومقرها شارع المعز لدين الله - الغورية بالدرب الأحمر. وبناح هو إله الخلق عند قدماء المصريين، وهو على صورة إنسان يرتدى ثياباً كثيرة - لغائف تشبه المومياءات - هو خالق العالم وهو الذى وضع فى العالم صوراً مزيفة، وأيضاً هو مخترع الصناعات؛ فكل الصناع تحت حمايته ورعايته فهو أسناذ الصناع وسيد الصناعات. وتوجد كثير من الحكايات والأساطير عنه، وهو شيء كبير فى تاريخ مصر القديم. ونحاول الآن أنا والأصدقاء أن ننقل الجمعية إلى قرية تونس، لأن لى تجربة مع الجمعيات بمحافظة القنوم. هذه الجمعيات تنشغل بأشياء كثيرة جداً: «محو الأمية»، «الخيالة»، «الجريد»، «الدجاجة البلى» إلى آخر قائمة الاهتمامات الفخار، وأعتقد أن «محو الأمية» من الأشياء المهمة وبخاصة فى الريف ..

لقد تعاونت مع جمعية قوية بالقنوم منذ عام ١٩٩٠، بالفعل بدأ بناء المدرسة ١٩٩١ (من أموال محافظة القنوم، الشؤون الاجتماعية - أثناء فترة تولى المحافظ د. عبد الرحيم

بها.. أود أن أقول لك: هؤلاء الأطفال لديهم خيال مذهل، شيء موجود عندهم فقط وغير موجود في أي مكان من العالم.. إنها علاقتهم بالطين .. مسألة فريدة جداً ومثقلة. مع هؤلاء الأطفال بدأت في أواخر اللامانيات، منذ ما يقرب من ثلاثة عشر عاماً.. وبدأ الأطفال يجذبون إلى المشروعة وبدأت شخصهم تدخل القرن - قرن الفخار - وكانت النتائج مثقلة وبدأت تعلم الأطفال أساليب الخزف، وصناعة المستزمات المنزلية اليومية، والتزيين بالرسم بالفرشاة، وإصااق الهيايات، والتصميم والتشكيل باستخدام عجلة الفخار، وأساليب تعريض الفخار للآر وبناء أفران الفخار، وعرض عمل هؤلاء الأطفال - وعندهم عشرون طفلاً، أكل من ١٦ عاماً - على المسؤولين في محافظة الفيوم وعلى الأصدقاء والزملاء من المصريين وغير المصريين وكانت النتائج مثقلة، وقد أصعب عمل الأطفال الجميع. وكان أول معرض جماعي للأطفال عام ١٩٩٢ في الأوبرا، ثم معرض في فرنسا ١٩٩٣، ثم معرض مؤتمر السكان ١٩٩٤، بالإضافة إلى معرضين لراوية عبد القادر ١٩٩٧: في فرنسا - معرض المشغولات الحرفية لدول البحر المتوسط، بمرسيليا - ومعرض المركز الثقافي البريطاني بالقاهرة والإسكندرية ١٩٩٥ تحت عنوان (٣ نساء)، كل ذلك إلى جانب عرض أعمال الأولاد في معارض البيع المنتشرة في القاهرة والإسكندرية وغيرهما. وعلى كل ما زلت أطمح بالرسم من غير تعليم، والتعظيم على مستوى التقنيات فقط لهؤلاء الأولاد من أجل فخار جميل وبذاتي بمعنى بسيط مائل للمثاليات الفرعونية القديمة واليونانية.. تماثيل تلقائية. أود أن أقول إن أطفالاً آخرين من المدرسة ذهبوا للعمل في ورش فخار في مصر.. إلى جانب الفن لابد من وجود منفعة لهؤلاء الأولاد عشان يعاملوا مع الظروف الاقتصادية.

وسوف تستقر الأمور في مدرسة تونس عندما نتنقل جمعية «بناح» إلى مقرها الطبيعي هناك ويستمر العمل..

وننتقل مع راوية عبد القادر أولى خريجات مدرسة «عزبة تونس»، فلاحه عديدة وموهبة تعيش في قرية تونس، التابعة لمركز إيشواي محافظة الفيوم وتقول: تعلمت بمدرسة «إيفلين»، الصنعة التي أحبها جداً. أرسم ما أحب أن أرسمه: بنات صغيرة، سناات مع رجالة، وعلى طول الست كبيرة والرجل صغير، ما اعرضش أرسم رجالة كويس وما اعرضش بالصنعت الرجالة عندي صغيرين «أيه». أرسم حيوانات بوجه سناات، عصفورة بوجه بنت صغيرة أو عصفورة بوجه واحدة ست، أسد بوجه واحدة ست، أرسم بنات وسناات كثير وحيوانات لا أعرف اسمها شفتها في كتب إيفلين وميشيل ..

كتب كثير بنفخرج عليها. يمكن أرسم إنسان من ورد أو من سلك، حذاء من سلك، حذاء على شكل شجرة ... أحب أرسم أشجار وميمر وأرسم حروف وخطوط ونقط، وأنا لا أعرف للكتابة ولا القراءة ولا أنفق أبداً في الرسم، لأنني لما اتفق بطلع للرسم مثل مضبوط.. ما اعرضش إيه...

تطمت للصنعة منذ ثمانى سنوات هنا في المدرسة ومع الأولاد... من شراء التراب بمصر للتقدمة إلى النخالة والتفتية والنسول إلى التجفيف على التماسا فالتقطيع والنشل على الدولاب وعمل القطع (الحكت) المختلفة، ثم عمل قاعدة لكل قطعة والتشيف والبطانة من الألوان والبطانة البيضاء... ثم الرسم الذي أحبه جداً والتلوين ودخول القطعة الفرن وأسعد لحظة في حياتي لما التقطعة. قطعة الفخار - تخرج من الفرن.. أصبح طائرة من الفرحة.. الألوان الأخضر والأزرق والأسود والرسم اللامعة.

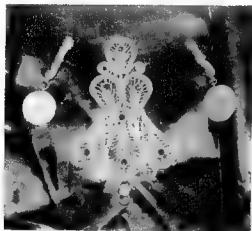
تطمت كل ذلك مع أهل بلدي تونس وكانوا كويسين قوى عبد الحكيم محمد، عبد الستار سمينة، محمود سيد على، رمضان عبيد، محمد محمود بوريق، رجب بوريق، كوش عبد القادر، محمد حسنى رجب. كنا في الأول ثلاث بنات لكن البنات هنا بتجوز صغيرة جداً وكانوا عابزين يجوزوا والنشل في المدرسة بياخد وقت ومجهود وعابز هراية عشان الواحد يتعلم ويصبح شيء ولغان وأنا دى الوقت يتعلم عربى وفرنساوى.

شاركت في معارض كثيرة وبابيع إنتاجي بغلوس كثيرة والحمد لله . أول معرض كان مع الأولاد في الأوبرا وكل الإنتاج اتباع، وشاركت في معرض (٣ نساء) بالمركز الثقافي البريطاني بالقاهرة والإسكندرية مع عزة فهمي (حلى)، سالى هاميسون (نسبيج) ، ومعرض في فرنسا، وآخر معرض طولون خان أمام مسجد أحمد بن طولون بالقاهرة، ومعرض السكان.

وفي فرنسا شاركت في معرض المشغولات الحرفية لدول البحر المتوسط بمرسيليا في نوفمبر ١٩٩٦، وعندما عدت حصلت على شهادة تقدير من جمعية تنمية المشروعات الصغيرة بالفيوم (Spad) وتسلمتها . في حفل أقامته الجمعية - من مركز الجمعية المهندس محمد والى إبراهيم والى .

وسوف أستمع في العمل بالمدرسة، وسوف تتنقل المدرسة أولاداً جنداً ونعمل من أجل «عزبة تونس» وأولادها الذين يحبون الطين والرسم كثيراً، ومنذ طفولتهم يلعبون بالطيني .. اللعب شيء مهم في الفيوم...

# الخصائص الجمالية في البناء التشكيلي الشعبي



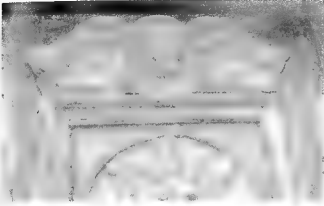
حلي: عله (صبيغرة) من ثلاث قطع (العروسة)  
في الوسط دم ما يطلق عليه (الرين عروسة) وهو  
منفذ بأسلوب الشففتي (التفريغ بالسلك)

الباحثة أثناء عرض ملخص رسالتها

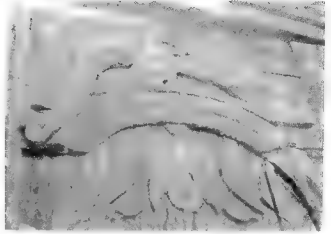


لجنة المناقشة والحكم وتتكون من الأساتذة  
والدكاترة: هاني إبراهيم جابر، علياء شكري،  
صفوت كمال، أسعد نجيم





جزء تفصيلي لباب من الخشب من الموضوعات  
الرمزية التي تمثل المرأة وتؤكد ارتباط الفن بالفن  
الميثولوجي (قرية سبك الأحد)



جزء تفصيلي لباب من الخشب لطائر يشبه إلى  
حد كبير الطائر المجنح كما رسم في الفنون  
المصرية القديمة (قرية سبك الأحد)



عمارة دينية: مقابر، يظهر بالشكل التصميم  
الهندسي حيث تلعب حركة المثلثات المتبادلة دوراً  
أساسياً في التكوين العام (قرية سبك الأحد)

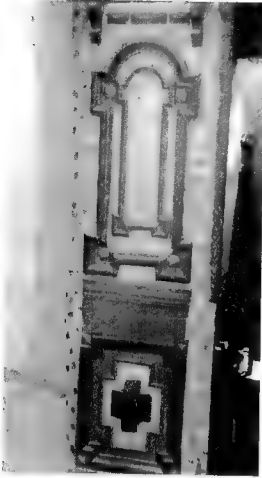


عقد من الحديد يمثل تصميمًا ثابتًا مجرياً،  
وبلاحظ تحويل الأشكال الثابتة إلى أشكال مجردة  
(قرية سبك الأحد)

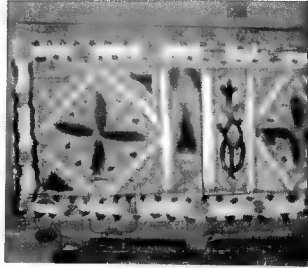


الشبكة أو الترسيمة كما يطلقون عليها والتي  
تتميز بالتنوع والجراء في الوحدات الزخرفية  
وأساليب معالجة هذه الوحدات (قرية سبك الأحد).





باب من الخشب، تصميم هندسي تجريدي يعتمد على التأثير الرمزي للون والتعبير المباشر في شكل جمالي (أشمون)



سحارة من الخشب، لحفظ الملابس، تصميم نباتي هندسي يمثل تلخيصاً للوحدات الزخرفية، والإيقاع اللوني أهم ما يميز التصميم

باب من الخشب يحقق التصميم للمتماثل والمكرر نمونجاً للوحدات الزخرفية الهندسية والمجردة في الحفر الغائر (قرية سبك الأحد)



أنواع الحفر الزاوي ، دكة النورج، يجلبون التصميم الهندسي وحدات زخرفية للداخل والخارج تتكرر بشكل إيقاعي لخلق تكوين مسا، بأسلوب الحفر الغائر (قرية سبك الأحد)





الفنانة إيفيلين بوريه

# حوار حول مدرسة تونس



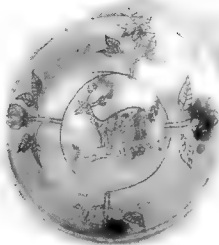
مدرسة «عزبة تونس» بالفيوم

الفنانة راوية عبد القادر أولى خريجات مدرسة  
«عزبة تونس»



أحد تلاميذ مدرسة «عزبة تونس»: محمود سيد

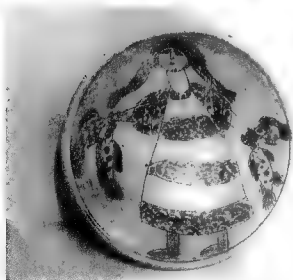




فؤاد محمود: احد تلاميذ المدرسة

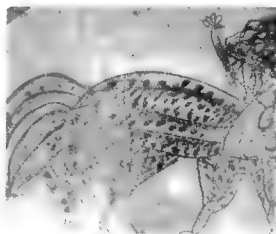
تمثال للتلميذ محمد محمود بوريق







حمدي ابو بوحلة



# الخبز



صور لأراحل خبز العيش. ضمن صور الباحث  
سميح عبد الغفار شعلان والمتضمنة رسالته في  
الكتشوات العادات والتقاليد المرتبطة بالخبز  
كمؤشر لتحديد المناطق الثقافية، في بعض قرى  
الدلتا



# الخبز

عرض: ممدوح عبد العليم

يمثل الخبز في الثقافة المصرية مكانة خاصة، دلت بها نحو اختيار اسم له يقترب بالوجود والحياة فهو (العيش). كما أن السعي إلى العمل وكسب القوت والرزق هو (أكل عيش).

كما اختارته هذه الثقافة لكي تبرز على بعض القيم التي تحرص الجماعة على بثها بين الأفراد مثل: (أكلت معاه عيش وملح)، (ده مكانش عيش وملح)، (خان العيش والملح)..... إلى غير ذلك من مفاهيم ودلالات تشير جميعها إلى تفرد الخبز بأهمية خاصة لدى الأفراد في أى جماعة من جماعات المجتمع المصرى.

الألماني (هانس فونكر) في أواخر ثلاثينيات هذا القرن اختارها على المجتمع المصرى، وانطلاقاً من هذه الرغبة فقد تم اختيار منطقة الدلتا لإجراء هذا البحث بفرض اختبار مدى إمكانية مراجعة ما ورد في تقسيم فنكر للدلتا المصرية بعد مرور أكثر من سبعين عاماً على دراسته، خُتِثَ وضعها في تقسيمه للمجتمع المصرى بوصفها منطقة ذات ملامح ثقافية متشابهة تختلف بها عن خمس مناطق مصرية أخرى، فضلاً عن إجماع الكثير من الباحثين على هذا التميز الثقافي لها من شمال الوادى الذى يقابله جنوبه وهى الدلتا في مقارنة مع الصعيد، وبحرى مع قبلى.

وقد اختارت هذه الدراسة بحث العادات والتقاليد المرتبطة بمراحل إعداد الخبز، وكذلك الأدوات المصاحبة لتلك المراحل، ويرجع هذا الاختيار إلى طبيعة المكانة التي يحتلها الخبز بوصفه أحد الأركان الأساسية لماديات الطعام وآداب المائدة. ومن قدرة على التشكيل بما يتناسب مع ظروف كل مجتمع وتلائم التغيرات التي تطرأ عليه.

ومن هنا استهدف البحث إلقاء الضوء على أوجه التشبه والاختلاف بين بعض قرى الدلتا، رغبة في اختيار بعض القضايا المطروحة في مجال علم الفولكلور، والتي حاول العالم

من كون هذه الدراسة، والتي استعانت بمادات وتقاليده مرتبطة بالخبر وبأدوات مصاحبة له، قد خلصت لبعض النتائج التي تفيد في وضع ملامح تلك الحدود، إلا أنها في انتظار دراسات أخرى تؤكد على ما توصلت إليه أو تخالفه. ولتحقيق هذا الهدف وقع الاختيار على مجموعة من قرى الدلتا المصرية والتي تحكمها ضوابط واعتبارات ترمي إلى المواءمة بين هذا الاختيار ومشكلة البحث الرئيسية وما ينبغي عنها من فروض. ومن هنا تم اختيار القرى التي أجريت عليها الدراسة على النحو التالي:

#### أولاً: من حيث التنوع الاقتصادي:

بخصوص التنوع الاقتصادي الذي يزاوله أفراد تلك المجتمعات نلاحظ أن ثمة قرى تزاوّل أعمال الزراعة التقليدية وهي:

- قرى جنوب ووسط الدلتا.
- قرى الصيادين.
- قرى تتسم بالزراعات التجارية الندية.
- قرى تتبع النشاط الاقتصادي للبدو المتريفي.

#### ثانياً: التنوع من حيث طبيعة المناخ:

- قرى أقصى شمال الدلتا، حيث الأمطار الشتوية الغزيرة وهي (أكثر البقع مطراً).

- قرى وسط الدلتا، حيث الأمطار المعتدلة.

#### ثالثاً: التنوع من حيث حجم القرى والكثافة السكانية:

- قرى يزيد تعدادها على خمسة عشر ألف نسمة.
- قرى متوسط تعدادها ما بين خمسة إلى ثمانية آلاف نسمة.
- قرى عدد سكانها حوالي ثلاثة آلاف نسمة.

#### رابعاً: التنوع من حيث حجم الإنتاج المحصولي:

- قرى إنتاج القمح والذرة بنسبة إنتاجية عالية.
- قرى تخفض فيها إنتاجية الذرة.
- قرى تتمتع بزراعة الأرز بنسبة إنتاجية عالية.
- قرى تتمتع بزراعة المحاصيل التجارية.

والهدف البعيد من هذه المقارنة المفصلة يتركز في التوصل إلى تحديد بعض المناطق الثقافية في الدلتا، فقد كانت الدلتا من قبل تبدو نطاقاً ثقافياً ذا ملامح مشتركة في الشمال الذي يقابله الجنوب أو شمال الوادي في مقابل جنوبه أو الدلتا في مقارنته مع الصعيد أو بحرى مع قبلى، إلا أن هذه الدراسة تسعى إلى الكشف عن طبيعة هذا التقسيم ومدى تعبيره عن الواقع الثقافي في الدلتا المصرية. ويضع هذا البحث بما أتبع له من معلومات تفيد بوجود حدود لبعض المناطق الثقافية داخل النطاق الجغرافي للدلتا، وعلى الرغم من كون هذه الدراسة المرتبطة بالخبر قد خلصت إلى بعض النتائج التي تفيد في وضع ملامح لهذه الحدود، إلا أنها في انتظار دراسات أخرى لموضوعات مغايرة تؤكد على ما توصلت إليه من نتائج أو تخالفها فيما ذهبت إليه. وعندما يتبنى هذا البحث محاولة تتبع الانتشار السكاني لمعاصر الموضوع في قرى محافظات الدلتا، فإنه يحرص أول ما يحرص على الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف فيما يتعلق بأشكال الخبز وأنواعه، وأسماؤه التي تطلق عليه ومكوناته، والمكانة التي يحتلها بين أفراد هذه المجتمعات، وكذلك الأدوات اللازمة لتخزين المحبوب الدخلة في تكوينه وإعداده للطحن والنخل والمجبن والحسوية والتمرامل التي تؤدي إلى هذا الانسحاق والاختلاف بين القرى المختلفة التي ترصدها الدراسة.

وهذه الدراسة التي بين أيدينا قسمت إلى مقدمة وباين يضمنا أحد عشر فصلاً وخاتمة.

يتضمن الباب الأول ثلاثة فصول تتناول الإطار النظري والمنهج للدراسة، والإجراءات المنهجية، والدراسات السابقة من أثرية وتاريخية وفولكلورية وأنثروبولوجية.

ويتضمن الباب الثاني ثمانية فصول تتناول الملامح العامة للمجتمعات، وتخزين المحبوب (القمح - الذرة - الحبة)، وكيفية طحن المحبوب ونخل الحقيق والسمجن، علاوة على الفنون وتسمية الخبز والأدوات اللازمة، وأنواع الخبز، وبعض العادات المرتبطة بالخبز بين قرى الدلتا ومجتمعات مصرية أخرى.

ويعد هذه المقدمة وأهم ما تتضمنه الرسالة تنتقل إلى محتواها لتقترب من التفاصيل التي ترصدها، ففي الباب الأول وعن الإطار النظري والمنهج يقرر الباحث:

هذه الدراسة التي بين أيدينا بما تعويه من مقومات علمية متأنية ومنظمة تنظيماً علمياً دقيقاً، والتي تعتمد على طبيعة ميدانية تتلح على معلومات تفيد بوجود حدود لمناطق ثقافية تفصيلية داخل النطاق الجغرافي للدلتا المصرية. وعلى الرغم



ومن حيث الاقتراب أو البعد الجغرافي، عمدت الدراسة إلى اختيار قريتين قريبتين إلى درجة الالتصاق في حين تختلفان من حيث الحجم ونسبة التعليم والقدم والحدثة؛ قريتين يفصل بينهما مجرى مائي كبير (فرع رشيد) وتختلفان من حيث النشاط الاقتصادي للسكان والزحام السكاني.

- قرى قريبة من المدينة وتتسم بنشاط تجارى واسع -  
والعينة قرية قريبة من مدينة رشيد بحوالى ثلاثة كيلو مترات، وقرية قريبة من القناطر الخيرية بحوالى خمسة كيلومترات.

وقد كان الاختيار والتدقيق في اختيار هذه القرى بحيث يمكن الإجابة عن مشكلة البحث للترسيخ وفروض الدراسة. وقد استعانت الدراسة بالتكامل المنهجي لرصد مدينتها ميدانياً وتصنيفها وتحليلها، حيث أمكن الكشف عن كل جانب من جوانب الموضوع بما يلائمه من المناهج العلمية؛ رغبة في تعميق القدر الكبير لفهم العناصر المختلفة المتحققة بالمدات والتقاليد المرتبطة بأعداد الفيز، ومن خلال هذا الفهم لجأ الباحث إلى المنهج الأيكولوجي، ومنهج دراسة المجتمع المحلي، لفهم التأثير الذي تحدثه البيئة، وطبيعة كل مجتمع في عناصر الثقافة الشعبية المتصلة بموضوع الفيز، كما كان لأنوات المنهج الأنثروبولوجي الدور الرئيسى الواضح في جمع مادة البحث ميدانياً، هذه المناهج التي علوت بقدر ما يتاح لها التعاون مع أبعاد المنهج الفولكلورى، الذى كان له الدور الرئيسى لكشف عن الموضوع ميدانياً، وكذا تداول عناصره تحليلياً. ولأن هذه الدراسة قد أعلنت عن الانتهاء المنهجي لها من خلال العنوان الذى صوغت به. وقد كان البعد الجغرافى بمثابة السهم المؤشر إلى عناصر الموضوع، فقد قاد الدراسة نحو اختيار القرى بهدف البحث عن العوامل الدافعة لانتشار العناصر بين القرى أو انحصارها أو اختلافها فيما بينها، وتوضيح البعض منها بسمات ثقافية تخص موضوع الفيز، وقد يثور إلى تصديق ملاحم حدود مناطق ثقافية تربط بين بعض القرى.

وليس معنى هذا عدم قاطعية الأبعاد الثلاثة الأخرى للمنهج الفولكلورى في تحليل مادة البحث وعرضها، بل ساهمت جميعها في فهم السياق الاجتماعى وعوامل التأثير التى طرأت على عناصر البحث بما لا يستر بالفرض من الدراسة في اتجاهاها الجغرافى، وبما لا يتعارض مع التناول العميق للموضوع.

ويقتل بنا الباحث إلى تخزين الحبوب فوقتاول الطرق التقليدية لتخزين القمح والذرة والحلبة، فيقول: إن الطرق التقليدية لتخزين الحبوب تخلف بين قرى الدلتا، حيث إن قرى جنوب ووسط الدلتا قد استعانت بمخازن طينية بنى بطريقة (الطوب) لتخزين أنواع القمح التى لديها، كما يلاحظ أن بعض القرى اختارت مخازن طينية ولكن دعمت بالطوب تبعاً لطبيعة المناخ لهذه المنطقة الشمالية، والتي تدفع إلى تدعيم البناء الطيني بقوالب الطوب حتى لا تؤثر الأمطار فى المخزون.

ويلاحظ كذلك أن قرية (شط الشيخ درغام) فى أقصى شمال الدلتا من ناحية (الشرقية) وهى قرية صيدان اختارت الصناديق الخشبية لتخزين الحبوب، وهو ما يدعو هذه الدراسة إلى أن تؤكد على أن هناك تأثيراً واضحاً وقرىاً لدور النشاط الاقتصادى الذى يقوم به أفراد القرية وهو النشاط القائم على الصيد، الأمر الذى دفع أفرادها نحو الاتصال بالقرى والمدن القريبة، مثل الاتصال بمدينة (دمياط) والتي تشتهر بأعمال الخشب، مما أدى إلى استعانتهم بهذه الطريقة من التخزين بواسطة الصناديق الخشبية، بالإضافة إلى أن هذا النشاط الاقتصادى، القائم على صيد الأسماك والأنجار بها، ساهم في وجود السولة النقدية بشكل يمكنهم من الاستعانة بتلك الأدوات دون الحاجة إلى بناء مخازن تخص تخزين الحبوب.

ونلاحظ في بعض القرى أنها تستخدم الأجولة لتخزين الحبوب، إحداهما تستقر بجنوب الدلتا، والأخرى بأقصى الشمال الغربى لها، وكل قرية من هاتين القريتين مبررات مفعلة، حيث إن القرية الأولى (بدو مكرى) تستعين بهذه الطريقة تبعاً لأصولها الحضارية القديمة، حيث اعتادت على هذا النوع من التخزين، كما لجأت إلى العفر الرملية للمفاد على حبوب الذرة.

وهكذا يلعب للنشاط الاقتصادى، القائم على الانجار بالأسماك بقرية (شط الشيخ درغام) والعاصلات للنقدية بقرية (برج رشيد)، دوراً في احتكاك الأفراد القاطنين بتلك الأنشطة بمجمعات المدن المجاورة، ومن ثم تقبل التجديد فيما يحق بالطرق التقليدية لتخزين الحبوب، وهو ما يتضح من خلال استعانتهم بالصناديق الخشبية أو الأجولة.

ويقتل بنا الباحث إلى طحن الحبوب وتجهيز القمح والذرة للطحن. وتشابه السلويات الخاصة بتجهيز الحبوب للطحن بين القرى، وذلك حرصاً على خلو مكون الفيز من أية شوائب قد

تؤثر على شكل أو طعم رغيف الخبز، وبهذا تشابهت الأدوات اللازمة لتلك العمليات الخاصة بجهيز الحبوب للطحن، والعمليات الخاصة بجهيز الحبوب للطحن عمليات نسائية.

وقد استعان أفراد بعض القرى في الدلتا بالحيلة بوصفها إحدى مكونات الخبز. كما يسهم العلم الحديث بما ينتج من تطور تكنولوجي في سرعة التخوير نحو الآلات التي تؤدي إلى نتائج أفضل، بسبب زيادة السكان، ومحاولة تلبية احتياجاتهم اليومية، ومنها الخبز، وهذا ما يتجلى من خلال التخويرات التي طرأت على أدوات الطحن. وتعود عملية اللخل إلى أصول مصرية قديمة، وكذلك الطرق التي تتم بها العملية، والأدوات (المداخل) التي لحقت بها بعض التخويرات التي تخص الخامات المكونة لها، والطرق الصعبة في صنعها.

وتسرى بين جميع القرى بعض المعتقدات التي تتعلق بإفراض المخل ليلاً، إلا أن هناك اتجاهًا نحو عدم تبني تلك المعتقدات خاصة بين المرحلات الثلاث التي انتهت بأقاربهم نحو معطيات العصر ولا يقدرون أو يملن إلى ذلك الفكر القبيح.

ويعد تجهيز الحبوب للطحن يشكل الباحث إلى المكون وبيدًا بالتجهيز من إعداد الخميرة وتجهيزها. فالممارسات للمنطقة بإعداد الخميرة تشابه، وبأني الانتهاء نحو تغيير بعض المادلات المتبعة في تلك الممارسات التي تقدم عليها بعض السيدات، ويكون نجاح تخميرهن في عدم المساس بجودة الرغيف وحرصاً على سلامة شكل الرغيف الذي ينتج. وتعود إحدى الطرق التقليدية لتخزين الخميرة، والمتمثلة في حفظها على حائط الرعاء المخصص للمجن، إلى أصول مصرية قديمة، وهذا دليل على التواصل الثقافي بين المصريين المحدثين وأسلافهم القدماء. وقد خلصت الدراسة إلى أن بعض القرى استعانت بخميرة السوق بدلاً من الخمير المجهزة منزلياً؛ ولكنها أدت إلى تقلص الاعتماد على الآخر من حيث تبادل الصانع والحاجة إلى الترابط والتفاعل الاجتماعي، لتظهر بوادر الفردية والانفلاق الأسري. وتعد عملية المكون من مصمم الأعمال المنزلية التي تقوم بها السيدات ويحرصن على تلقين بناتهن تلك المهارات حتى لا يعاب عليهن بالتقصير، بما يحقق لهن القدرة على إدارة شؤون بيوتهن في المستقبل. كما أدى تعليم البنات في مراحل التعليم المختلفة إلى تخليهن عن أداء دورهن في أعمال الخبز، كمحاولة لتفصيل بالحصريات من حيث شكل مسكهن ومطبعة الأعمال المنزلية التي توكل إليهن. ويذهب الباحث إلى تناسب الطرق والمراحل المتبعة في

عملية المكون مع أنواع الخبز التي تنتج من خلالها، كما يشير إلى أن الاتصال بمجموعات الحضر وتوفر السلع في الأسواق، وما أتاحتها الحديثة من أدوات للمكون ساعدت على سهولة الاستخدام وعلى تخلي أفراد المجتمعات عن الأوعية الفخارية اللقطة التي كانت تستخدم في أعمال المكون. ويصاحب عملية المكون بعض العبارات التي تتلوها العاجنة انطلاقاً من اعتقادها في قدرة الله ورسوله وآل البيت في إتمام مهمتها على الوجه الأكمل، كما تتوجه إلى المجن نفسه ببعض العبارات التي تحفزها فيها على ألا يخذلها. وعلى الرغم من مضامين تلك الأقوال، إلا أنها تهدف في الوقت نفسه إلى التحصية والعون في أداء المهمة، كما تشير الدراسة إلى عدم قدرة جميع من يقمن بالمكون على ترديد تلك الأقوال، ومن هنا كان هناك أفراد يميلن في كل مجتمع من المجتمعات يحملون في ذكرياتهم الفردية قيم ومفاهيم، ومعتقدات، وحدود سلوك، وإداعات الجماعة بأسرها، وهم بذلك يحملون عبء إعادة البث والتذكير بأهمية الحفاظ والاحتفاظ بالوروث الشعبي، ويقولون غالباً سمعوبة في التأثير والتلقي عند أولئك الذين أثرت فيهم عوامل التخوير من تطعيم ووسائل اتصال، والتي شغلت لديهم مساحات من العقل والوجدان، لتطرد ما كان وما يمكن أن يشغلها عن طريق استقبال رسائل المحافظين على التراث والمحافظين له.

ويتناول الباحث في فصله التالي: الفرز ومكوناته من فحة الإحماء العلوية والسفلية، وفحة إدخال الرغيف وإخراجه، كما يتناول قاعدة تسوية الرغيف التي تصنع من الطين والفخار والحديد أو الأسمت المسطح، ويستعرض أيضاً أدوات الفرز ولوازمه من العصاة، وأداة التنظيف، ثم الصاج، والموقعة، ثم ينتهي بعرض أثر الحديثة الحديثة على الفرز ليظهر فن الغاز الحديث، فمختلماً الفصل بالمعتقدات المتعلقة بالفرز فيقول:

يتفق الشكل العام للفرز بين جميع القرى عدا بعضها؛ حيث يتكون من تمويجين رئيسيين يفصل بينهما قاعدة التسوية. ويعود ذلك إلى الطريقة التي يجمعها أفراد القرى لتسوية أنواع الخبز المصنوعة. وبأني الاختلاف بين بعض القرى فيما يتعلق ببعض المكونات والأدوات اللازمة للفرز؛ فجدد حرص أفراد الشمال الغربي والشرقي للدلتا على وجود (عقبة) بواجهة الفرز تمثل امتداداً لفحة إدخال الرغيف. ويرجع هذا الحرص نتيجة لنوع رغيف الخبز، والذي يلزم تجهيزه (تظينه) قبل إخراجه من الفرن، الأمر الذي يدفع نحو

الوسلى أو الطوا، بل سيقم فى بعض الأمور تبعاً للسوية  
للتقنية التى أصبحت تتوفر عند بعض أفراد هذه الطبقة .

كما أظهرت الدراسة تراجع الاهتمام بالمعتقدات المتعلقة  
بوجود الجان بالفن، والآثار التى تقترب على وجوده، بين  
بعض المقطعات وهو ما يشير إلى تجايرهم مع أفكار المصدر .  
وتشير الدراسة كذلك إلى أن انتشار أفران الغاز سيؤدى إلى  
الانحلال التام لتلك المعتقدات، نظراً لفنية العوامل التى كانت  
تساهم فى انتشارها، ومن أهمها إظلام تجويف الفرن السفلى .

وينتقل بنا الباحث للفصل التاسع الذى يتناول فيه كيفية  
تسوية الخبز والأدوات اللازمة له من تجهيز الفرن للخبز  
بإستخراج رمد الفرن، وتجهيز الوقود، ثم إشعال الفرن  
وتنظيفه، وتناول تقطيع المعجن وتسوية الخبز من خلال  
الخبازة، والأدوات اللازمة للخبز كالمطارج بأنواعها  
(المصنوعة من جريد النخل - ومن شرائح الخشب -  
والمصنوعة من لوح خشبي مستطيل) ، وانتهى بمايكبة فرد  
رغيف المعجن ثم مهارة الخبز، وكيفية تخزين الخبز  
والأدوات اللازمة يقول:

إن لاختلاف أنواع الوقود التى يتم الاستعانة بها لإشعال  
الفرن بين القرى ترتبط باختلاف أنواع المحاصيل الزراعية  
التي تنتجها كل قرية، وكذلك نوع النشاط الاقتصادي الذى  
يمارسه أفرادها، ومن هنا نجد أن قرى جنوب ووسط الدلتا  
يعدان عيدان القطن والذرة الجافة لتلك المهمة، كما ساهمت  
الزراعة التقليدية بهذه القرى فى اللجوء إلى روث الحيوانات  
التي يحتفظ بها أفراد القرى لغرض إشعال الفرن، وعلى  
الجانب الآخر فى شمال وشمال شرق الدلتا يسمين الأفراد  
بقش الأرز تبعاً للزراعة المنتشرة فى هذه القرى، كما يلجأ  
البعض منهم إلى جريد الدخل وسفحه بوصفهما وقوداً، وقبل  
القيام بإشعال الفرن هناك معتقدات بوجود الكائنات الخفية  
داخل الفرن، والتي تصل على وقاية الخبازة من الأضرار التى  
قد تسببها أثار المشقة، إلا أن هذه المعتقدات لم تعد تلقى  
للقدر نفسه من التبنى لدى المقطعات وهو ما يشير إلى اتجاه  
الفكر الجمعى ناحية الأفكار العصرية الحديثة. وتذهب الدراسة  
إلى تشابه الممارسات المتعلقة بتجهيز الفرن، كإستخراج رمد  
الفرن، وتجهيز وقوده وتنظيفه ثم إشعاله، ويأتى التشابه بين  
جميع قرى الدراسة فيما بينها وفقاً لاتفاق شكل الفرن ومكوناته  
الرئيسية، حيث تتفق الطريقة التى يتم بها تقطيع أرغفة  
المعجن وتوسعتها حسب شكل الرغيف السامول والخامات

لرتكاز كل رغيف على هذه العتبة قبل إخراجها، فهو الموقع  
الأنسب من حيث الحرارة. كما اهتم الباحث برصد اهتمام  
أفراد الجانب الغربى للدلتا بوجود فتحة تتوسط القبو لطوى  
للفرن، بفرض تسخين المياه أو تسوية أو تسخين بعض  
الماكولات. إلا أنه من الملاحظ تراجع هذا الاهتمام نتيجة  
لانتشار موائد الغاز عدد نسبة عالية من أسر القرى، وللتراجع  
الحاجة إلى وجود تلك الفتحة بين مختلف الطبقات  
الاجتماعية. كما حرص أفراد بعض قرى شمال الدلتا ووسطها  
على أن تكون حامة قاعدة تسوية الرغيف من الحديد، وهو  
يلام أنواع الوقود التى تتوافر لديهم، وتتاسب أنواع الخبز التى  
يتم تسويتها، فضلاً عن ملائمتها لشراء الأسماك. فى حين لجأ  
أفراد جنوب وبعض قرى وسط الدلتا إلى قاعدة من الفخار  
لهذا الغرض، تبعاً للدرع الوقود الذى يتوفر لديهم، وكذلك أنواع  
الخبز التى يتم تسويتها.

ومن الملاحظ بداية انتشار قاعدة الحديد بين قرى جنوب  
الدلتا ووسطها تبعاً لثقلاتها، بالإضافة للتخزين الذى طرأ على  
الاعتماد على خبز الذرة، الذى كان يتناسب مع القواعد  
الفخارية أو الطينية، وقد استعانت هذه المجتمعات منذ زمن  
بعيد بقواعد تسوية من الطين. كما بدأت تظهر ببعض قرى  
الجانب الشرقى من الدلتا بوادر الاستعانة بالأممات الصلح  
لإنشاء القاعده، مع عدم التأكيد على انتشاره ببقية القرى،  
وربما يعود هذا الاعتماد نظراً لصلاحتها لأداء المهمة، مما قد  
يدفع نمو انتشارها بين المجتمعات القروية الأخرى.

أما عن أدوات الفرن فقد ثبت للدراسة لجوء أفراد بعض  
القرى، خاصة الجانب الغربى للدلتا للمصبة، وهو ما يتناسب  
مع أنواع خبز (الصب)، كما انفردت قرية مشاة أبو ذكرى  
بالمونقية (بدو مديريه) بالاستعانة (بالمصبة) و (الصاجه)  
لتسوية الخبز الخاص بهم، والتي تختلف عن الطرق المعتادة،  
ويعود ذلك إلى انتماء القرية إلى البدو المتنقل، وحرص أفرادها  
على اتباع عاداتهم القديمة لتسوية الخبز دون التأثر بالقرى  
المحيطة .

ومع تطور المدنية الحديثة انتشرت أفران الغاز بين بعض  
القرى بوصفها بديلاً عن الأفران التقليدية، وذلك نتيجة  
لملاءمته لفرغات الأبنية الخرسانية، وإختصاراً لوقت التسوية  
للخبز.

ويحتضن أن الانتشار الواسع لهذه الأفران بين أفراد القرى  
هو محاولة للتجديد والتغيير، ويجلئ من خلال هذا للتغير  
حرص أفراد الطبقة الدنيا على محاولة التشبه بأفراد الطبقة

الداخلية في تكوينه. وتحتاج عملية التسوية أمام للفرد إلى مهارات خاصة وقدرة عقلية، الأمر الذي دفع بالمهات نحو تدريب الفتيات وتلقينهن تلك الخبرات والمهارات، مع الأخذ في الاعتبار عزوف البعض عن تلقى تلك الخبرات.

وقد لجأ بعض أفراد الطبقة العليا إلى الخبازات المتخصصة للقيام بالمهام المتعلقة بتسوية الخبز نظير أجر مدفوع مع بعض العطايا من مأكولات وبعض الأغذية الصغرى، لكن كثيراً ما كان تخلف عن القيام بهذه المهمة نظراً لنقص الاهتمام بتخزين كميات كبيرة من الخبز، ولتوفر خبز الأسواق، والمعيش في أسر قليلة العدد بدلاً من الأمر المستعجل التي كانت تسود المجتمعات القروية، فضلاً عن دور المكنة الزراعية التي وفرت العمالة الزراعية، حيث كان يقدم لها الوجبات بالمقول ومنها الخبز، وقد لجأ أفراد قرية (شط الشيخ درغام - محافظة دمياط) للخبازات المتخصصة بحرقية مختلفة، حيث يدفع لها بالدقيق إلى منزلها لتقوم بكافة العمليات من إعداد الخبز وتسويته ليكون جاهزاً نظير أجر معلوم. وهذا الاختلاف نتيجة التماثل التقني السائد بين أفراد المجتمع تبعاً للنشاط الاقتصادي الذي يزاولونه وهو صيد الأسماك والاتجار بها.

ويقتل الباحث إلى الأدوات اللازمة لتسوية رغيف الخبز أي (المطرح)، والتي تختلف تبعاً لاختلاف أنواع وأشكال وأحجام الخبز، وقد استعان أفراد القرى بالمطرح المصنوعة من الجريد أو القصب المشرب، في حين استعان أفراد بعض القرى بالمطرح المصنوعة من رقعة خشبية مستديرة. وللبعض الآخر استعان بمطرح مصنوعة من لوح خشبي مستطيل تبعاً لبداية انتشار مكنة فرد الرغيف، ويوضح أن هناك بعض القرى التي تميل إلى التجديد باستخدام أدوات حديثة تساعد على فرد الرغيف، وإثبات قدرتهم المادية، التي قد تعيدهم نحو الحراك الطبقي. وتختلف أيضاً الأدوات اللازمة لتخزين الخبز، تبعاً لشكل الأغذية وحجمها وحالة الجفاف التي تكون عليها وسعها، كما تتأثر بنوع النشاط الاقتصادي الذي يزاوله أفراد المجتمع، وللزراعات التي تحدد عليها في صنع الآنية.

أما عن الخبز وأنواعه في الدراسة التي بين أيدينا وبعض القرى الأخرى يتنقل بنا الباحث إلى الفصل العاشر والحادي عشر حيث يقول:

هناك أنواع عديدة من الخبز تختلف من قرية إلى أخرى، وتختلف تبعاً للنشاط الاقتصادي أيضاً؛ فهناك خبز الذرة المخلوط بالحلبة - الخبز الجاف الذي يتم توسعته بواسطة المطرحة واليد، وهناك أنواع الخبز اللينة التي يتم توسعتها بواسطة المطرحة منها: المعيش المسمن أو اللطيف، والمخلوط، وهناك أنواع أخرى للخبز المخلوط قمح وذرة وتم توسعتها باليد منها المعيش البطاطي - والمعيش الخلط - والمعيش الشراوى.

ثم ينتقل بنا الباحث إلى أنواع خبز البدو المتدريفي منها (خبز الميفة - خبز الصاجة - الجرسية) ثم ينتقل إلى أنواع من الخبز يستعان فيها بالمكنة لفرد رغيف المعين، ويتناول خبز الكماج، وأنواع الخبز المتلف (الشق)، ثم أنواع خبز المناسبات والوجبة الواحدة. وينتقل الباحث بين قرى غير قرى الدراسة ويتناول أنواع خبز بدو الساحل الشمالي الغربي في قرية (جارة أم الصغير) التابعة لواحة سيوة بمدينة مطوط التابعة للوحدات الداخلية، وأنواع الخبز بقرية (بيهمو) بمحافظة الفيوم، وبقرية (بني مر - محافظة أسيوط)، ثم خبز قرى الدوية ومنها أنواع الخبز بقرية (كشكشة غرب)، وقرية (توشكي غرب)، وقرية (سلو قبلي).

ويصل الباحث إلى خاتمة البحث والتي يستعرض فيها النتائج التي خلصت إليها هذه الدراسة وأرجزها في المعارف الأربعة التالية: اعتمد المصور الأول بأهم النتائج من حيث التمايز والاتفاق الثقافي بين القرى، والتي تتحقق بالمعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز.

أما المصور الثاني فقد تناول نتائج البحث من خلال المواقف الثقافية والاجتماعية الذي تدور في فلكة تلك المعادات.

وللمصور الثالث اهتم بملامح التغيير والعوامل التي تدفع إليه.

واختص المصور الرابع برؤية مستقبلية لبعض جوانب المعادات والتقاليد المتعلقة بإعداد الخبز وتسويته.

## أولاً: التمايز والاتفاق الثقافي:

يتجلى قدر من التشابه بين بعض القرى فيما يتعلق بالمعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز. وتختلف بعض القرى الأخرى، مما يشير إلى سمات ثقافية خاصة، تدل على حدود لبعض المناطق الثقافية داخل الدلتا، وعمل على إيجادها وتكوينها بعض العوامل الجغرافية والتاريخية، وطبيعة النشاط الاقتصادي.

بالخبز، مثل: طرق تخزين المخبوب وأدوات المعجن والتوصية، وأنواع الخبز، وأشكاله، والأسماء التي تطلق عليه.. وهكذا الطرق المتبعة في تسوية كل نوع وتخزينه (الخبز اللين الخاص بالروبة الواحدة، دون الحرص على تخزينه لفترات طويلة).

وقد لعب الإنتاج الزراعي للمحاصيل الزراعية دوراً مؤثراً في الخامات الداخلة في تكوين رغيف الخبز، وهو ما دهم وجود أنواع بعينها تختلف عن أنواع خبز القرى الأخرى، الأمر الذي أدى إلى اختلاف شكل الرغيف والطرق المتبعة في تسويته، كما أن إنتاج الحاصلات الزراعية التجارية ساهم في اتصال أفراد تلك المجتمعات بمجتمعات حضرية، وهو ما دهم استجابتهم للمجديد دون الاعتماد على المتاح والموجود.

نستنتج من ذلك ارتفاع نسبة إنتاج الذرة في قرى جنوب الدلتا، مما أدى إلى لجوء أفراد تلك القرى إلى الخبز المدعم بمسحوق الحبة لتسهم في تلبية الرغبة، وهذه الأنواع من الخبز دفعت نحو الاستعانة بمطاحن من الجريد وشرائح الخشب التي تسمح بمرور الردة من خلالها. ويختلف الأمر بالنسبة إلى قرى شمال الدلتا حيث تتعامل نسبة إنتاج الذرة، مما قد يؤدي إلى عدم الاستعانة بالعلبة في خبزهم. في حين لجأ أفراد الجنوب لقرى الدلتا إلى أنواع خبز الصب أو البهار، تلك الأنواع التي تخلق بمسحوق الحبة.

ونلاحظ أيضاً اعتماد أفراد قرى شمال ووسط الدلتا على المطاحن الخشبية لتوسعة الرغيف بطريقة (التطيط) دون طريقة (الرح). كما أدى إنتاج قرى شمال ووسط الدلتا للأرز بنسبة عالية إلى تلجؤه للأرز بوصفه وجبة رئيسية يدعمها وجود السمك إلى جانب رغيف الخبز الذي يعد ركيزة ومكوناً أساسية للحياة.

وأثرت الحاصلات الزراعية التجارية مثل اللحم في بعض قرى شمال الدلتا، ووجود الخليل، على انتشار أعمال اللحوص والجريد مما ساعد على الاستعانة بها لتخزين حبوب الذرة، كما أدى هذا النوع من النشاط التجاري للحاصلات الزراعية للتجارة بأفراد هذا المجتمع إلى السوق نحو خبز السوق.

وخلصت الدراسة أيضاً إلى تأثير الجذور التاريخية لأفراد قرى البند المتريف في الاحتفاظ بالمعادن والتقاليد المرتبطة بالخبز وتخزينه وشكله ونوعه. وهو ما يتفق وتلك الجذور التاريخية العربية البدوية لقرى الحوض الشرقي الأوسط للدلتا، حيث لا يزال الحرص على أنواع الخبز اللينة، إلا أن اختلاف

فالنشاط الاقتصادي الغالب على أفراد أي مجتمع من المجتمعات يلعب دوراً شديداً الواضح في تحديد الملامح الثقافية الخاصة بهذا المجتمع شريطة أن تصطب بها نفس الظروف الأيكولوجية التي تقوم بدورها في وضع ضوابط الاتفاق والتمايز عن غيرها من المجتمعات. ومن هذا الواقع نجد أن قرى الصوبادين في أقصى الشمال الشرقي للدلتا تحتفظ بسمات ثقافية خاصة فيما يتعلق بالخبز، لتخضع هذه الطبيعة الجغرافية نمو نشاط اقتصادي واحد، والذي ساهم في وضع ملامح الاتفاق الثقافي بين القرى المتشابهة، حيث دفعهم اصطلاحهم للأسماء والاتجار بها إلى اتصالهم بالمدن للقرية لحسوق أسمكهم، مما أدى لتوفير السيرة التقليدية، ودعم الاتجاه نحو الأسواق الخارجية والدخالية لاقتناء ما يلزم لتخزين المخبوب (الصمارة الغشبية)، وكذلك الطرقات الخشبية الخاصة بنقل أرغفة المعجن إلى الأفران. وأدى ذلك إلى تبادل الخدمات الخاصة بأعداد الخبز وتسويته بشكل نقدي، كما دفع النشاط الاقتصادي الغالب على السكان إلى تخزين الخبز في الشباك، وتشابه أيضاً قرى جنوب ووسط الدلتا في العناصر الثقافية الخاصة بالمعادن والتقاليد المتعلقة بالخبز، تبعاً لاختلاف تلك القرى بأعمال الزراعة التقليدية، وهو ما دفع نحو أهمية التفاعل والتصادم الاجتماعي لأداء المهام المتكيفة عن طريق العلاقة بين الطبقتين الوسطى والفقيرة، مما تمكّن على العلاقات بين الجارات والصديقات والقرينات فيما يرتبط بأعمال الخبز بين أفرادها، كما أن الأعمال المتكيفة قد ساهمت في اللجوء إلى المخازن الطينية (بطريقة الطوب)، والاستعانة بالطين لتجهيز قاعدة تسوية الخبز، وبكذا إعداد (المرصات) الطينية اللازمة لتخمير أرغفة القمح فضلاً عن صنع مخازن طينية لتخزين الدقيق. كما كان طبيعة هذا النشاط الدور الواضح في عدم توفر السيرة التقليدية، الأمر الذي لم يكن يدفع للجوء إلى الأسواق الخارجية بفرض اقتناء ما يلزم لأعمال الخبز، وهو ما دعم الاعتماد على الموجود والمتاح لتلبية الحاجات اليومية المنزلية الملحة.

كما أصبحت قرى البند المتريف بسمات ثقافية ذات ملامح خاصة فيما يتعلق بالمعادن والتقاليد المرتبطة بالخبز، تبعاً لعدم ميل أفرادها إلى الانخراط في أعمال الزراعة التقليدية، مع الحفاظ على الأنشطة البدوية كالزراعة وتربية الإبل، كما أن نشأتهم التاريخية بالمنطقة ساهمت في وضع حدود فاصلة فيما بينهم والقرى المحيطة فيما يتعلق بالمعادن والتقاليد المرتبطة

الظروف التاريخية قد دعمت الانسهار الثقافي للكامل بثقافة الفلاحين التقليدية.

وتبين لنا الدراسة تأثير الظروف المداخية على بعض العادات المرتبطة بتخزين الحبوب المدخلة في تكوين الخبز، حيث حرص أفراد قرى أقصى الشمال الغربي لبلدنا على تخزين تلك الحبوب في مخازن مدعمة بقوالب الطوب، دون مخازن الطوف الطيني خوفاً من الأمطار الغزيرة التي تهطل على تلك المنطقة في الشتاء.

وعلى الرغم من ذلك إلا أن الدراسة قد كشفت عن انتشار بعض العادات والتقاليد والمعتقدات المرتبطة بالخبز بين جميع أفراد القرى، ليوضح ذلك انصباغ القرى للثقافة المصرية على الرغم من الحدود الثقافية، ويحظى ذلك للتشابه والانتشار فيما يتعلق بالمأثورات القولية المتعلقة بالمجن والمعتقد بوجود الملائكة أو الجان بالفرن، والمفاهيم المتعلقة بتأثير القائمة على العجن على سرعة تخمره. أيضاً للمعتقدات التي ترتبط بإفراض المداخل والغرابيل ولهو الصغار بها.

والدراسة تكشف عن قدرة الأقوال والمفاهيم والمعتقدات المرتبطة بالخبز على الانتشار بين جميع أفراد القرى بشكل سريع، حيث يتم نقلها بين الأفراد عن طريق الزيجات المتبادلة والأحاديث المتداولة، أما عن السياق الثقافي والاجتماعي: فقد خلصت الدراسة لبعض النتائج التي تتعلق بالسياق الثقافي والاجتماعي الذي تدور في فلكه العادات والتقاليد المرتبطة بالخبز وهي كالآتي:

١- تعد التنشئة داخل المنزل هي العامل الأقوى في التأثير على حرص المتعلمات والعاملات في وظائف حكومية في تسكين أو تخليهن عن أنواع الخبز التقليدية.

٢- تصافق المعايير من السيدات على بعض الأقوال المصاحبة لعملية المجين وتسوية الخبز، تعمل على إعادة بث تلك الأقوال والمعتقدات إلى أفراد المجتمع، خاصة للنساء والبنات، إلا أن التغيير الذي طرأ على فكر الأفراد (خاصة النساء بعد انتشار الطيم بيهن) يساهم بشكل مباشر في عدم اتساع دائرة القبول والتلقى.

ويتنقل بنا الباحث إلى ملامح التغيير التي طرأت على المجتمع المصري بشكل عام، وعلى القرية بشكل خاص، وكذلك العناصر الثقافية للتقليد المرتبطة بهذا الموضوع. وقد كان للطعيم، وخاصة الانجاه نحو تعظيم الإناث والتحاقهن بالوظائف الحكومية، وظهور الليكنة الزراعية الحديثة في

ملحن للحبوب ونخلها، فضلاً عن دعم الرغبة وانتشار أفرانه بين كافة المجتمعات ودعم أنواع الدقيق؛ فقد ساهم كل ذلك في التأثير على العناصر التقليدية المتعلقة بالخبز على هذا النحو:

١- أدى تشابه عوامل التغيير إلى تراجع الفواصل الثقافية المحددة للمناطق الثقافية التي كان يمكن رصدتها بشكل أكثر تحديداً قبل ذلك التأثير المباشر وغير المباشر لتلك العوامل، التي دعمت الأفكار للمتشابهة حول العادات والتقاليد والمعتقدات المرتبطة بالخبز والاتجاه نحو التخلي أو الإحلال.

٢- كما اقتضت أن تقبل التغيير والحرص على التجديد والتغيير يحدرو صاعداً من أفراد الطبقة الدنيا نحو التأثير في بقية أفراد الطبقات الأخرى، ويحظى ذلك من خلال ما رصده للدراسة من حرص أفراد بعض القرى على تقبل لانتشار الليكنة الحديثة في عملية فرد وتسوية الرغبة، والحرص على شراء أفران الغاز لتسوية الخبز، كمحاولات لبعض أفراد الطبقة الدنيا لتخليهم عن انتمائهم الطبقي.

٣- كما رصدت الدراسة للنمو المستمر في وجود الميولة النقدية نتيجة لاشتغال المتعلمين، وسفر البعض للخارج، فضلاً عن ارتفاع أسعار الحاصلات الزراعية مما أدى إلى الانتماء الاقتصادي الذي أثر على نوع الخبز والخامات الداخلة في تكوينه.

٤- كما كشفت الدراسة عن ملامح التراجع عن الاعتماد الكامل على خبز السوق بنسب متفاوتة، وقد انتشر ذلك الاعتماد في فترة مطلع الثمانينيات حتى مطلع التسعينيات، لتبدأ مراحل التراجع منذ مطلع التسعينيات حتى الآن، وذلك لرداءة خبز السوق وعدم سهولة الحصول عليه، وتوفر الدقيق بالسوق، والاتجاه نحو الترشيد الاستهلاكي، وكذلك انتشار أفران الغاز اختصاراً للوقت والجهد.

ويختتم الباحث الدراسة بعرض رؤية مستقبلية لبعض جوانب الموضوع فيقول:

تشير المؤشرات إلى الانتشار السريع والواسع لأفران الغاز الخاصة بتسوية الخبز على حساب الأفران التقليدية وقد يدفع إلى ذلك الإحلال سهولة الاستخدام والنظافة والسعر وشكل البيت الحديث، وتعليم الإناث واشغالهن بالوظائف الحكومية، الذي دفع نحو الاعتماد الذاتي لصاحبة المنزل (الاتجاه إلى الفردية).

بطران: العادات والتقاليد المرتبطة بالخبز كمؤشر لتحديد المناطق الثقافية.

إعداد الناحث: سميح عبد الفقار شعلان، المدرس المساعد بالمعهد العالي للفنون الشعبية، تحت إشراف:

د/ عليم شكرى: عميد كلية البنات وعميد المعهد العالي للفنون الشعبية.

أ / صفوت كمال: خبير الفولكلور والأستاذ بالمعهد العالي للفنون الشعبية.

أ. د. / حسن الخولى: الأستاذ بكلية البنات جامعة عين شمس.

وناقشها:

أ. د. / محمد محمود الجوهري: رئيس جامعة حلوان.

أ. د. / منى الفرنواني: الأستاذ المساعد بكلية البنات.

- تشير المؤشرات نفسها إلى انتشار المعتقدات المرتبطة بوجود الجان بالفرن، نظراً للتخدير الذى طرأ على الأفكار الجمعية، من حيث التخلي عن بعض الأفكار القهية، والهل ناهية أفكار المصر.

- انتشار الأقوال المرتبطة بأعمال المجن، نظراً لتسبب الوجدان الجمعى بما تكيحه أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية من مختلف فنون التسلية، الأمر الذى تراجعت معه الحاجة إلى الإبداع الجمعى القولى بوصفها عنصراً من عناصر التسلية والنسرية عن هموم النفس البشرية.

- تراجع الحرص على التمسك بالقيم والتعامل والتكامل الاجتماعى بين أفراد المجتمعات القروية، وظهور روح الفردية نظراً لما أتت به العصر الحديث من إمكانيات تكنولوجية تلبى الحاجات اليومية الملحة.

ويتجلى هذا من خلال بعض الملامح التى ساقناها هذه الدراسة فيما يتعلق بالعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز.

وهكذا نصل لنهاية عرض رسالة الدكتوراه المقدمة





# مكتبة الفنون الشعبية



## ببليوجرافيا التراث الشعبي قوائم الأدب الشعبي فى

مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨

(١٠)

د. إبراهيم أحمد شعلان

- نسخة فى مجلد بقلم معتمد، فى ٤٠ ورقة.

\*\*\*

فهرس عام / مطبوع

عقلاء المجانين.

- أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابورى، ت

٤٠٦هـ.

- نشر: وجيه فارس الكيلانى.

- يشتمل على التعريف بالجلون وأنواعه ونكات المجانين

والبله والمتباهلين وما يتعلق بكل ذلك.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٩٦٤م، فى ١٦٦ ص.

- نسختان أخريان كالمسابقة.

\*\*\*

فهرس عام / مطبوع

حديث إبليس.

- عبد الرحمن شكرى.

- وهو كتاب خلقى جمع بين الفكاهة والجد وأبحاث النفس.

- طبع الإسكندرية، ١٣٣٥ هـ.

\*\*\*

فهرس عام / مطبوع

اللطائف.

- لم يعلم مؤلفها.

- وهى تصورى على إحدى وثلاثين لطيفة فى مكاتبات

الأولاد المستطرفين ومكاتبات الشوق والغرام ومكاتبات الطرقات

من الناس والأمراء والبنساء والطعام والظلمان والأعيان

والسلطين والأمراء والفواجات وما إلى ذلك.



## فهرس عام/ مطبوع

للظراف.

- وهي مجموعة فكاامية أدبية.

- محمد على قراة.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٩٢٩م، فى ٤٨ ص.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

بصائر القماء وشارل الحكماء، ويصمى الخفائل والبصائر.

- لأبى حبان اللوحى، ت ٣٨٠هـ.

- وهو كتاب كبير أودع به ما سمعه ورآه ووقف عليه خلال ٣٥٠ - ٣٦٥هـ من الأدب والنظم والأمثال المسائرة والمعارضات الواقعة والواردات الملهية والألفاظ الخفية والأسرار الإلهية... إلخ.

- نسخة فى خمسة مجلدات مأخوذة بالصورة الشمسى عن نسخة مكتوبة بقلم معاد كتب للمجلد الخامس منها ٦١٩هـ، ومصفوطة بالأسنانة برقم ٣٦٩٥ فى ١٥٢، ١٦٦، ١٥٠، ١٨٢، ١٩١ لوحة. تنقص لوحة ١٢ من المجلد الخامس.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

اوع تزل.

- وهو كتاب فكاامى أدبى.

- بقلم سيد كامل عونى.

- رتبه على عشرة أجزاء.

- الموجود منه الجزء الأول والثانى فى مجلدين طبع طنطا

فى ٣٢، ١٦ ص.

- الجزء الأول والثانى من نسخة أخرى كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

اضحك تضحك لك الأوام.

- محمود كامل فريد.

- ضمنه فكاامات أدبية وحكايات عصرية.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، فى ٤٨ ص.

- نسخة أخرى كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

هز القوف فى شرح قصيدة أبى شادوف.

- يوسف بن محمد الشربى، من علماء القرن الحادى عشر.

- مخطوطة بقلم معاد، كتبت ١٢٦٥هـ.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

المرشى، ويسمى (الطرف والظراف) كما هو مكتوب على بعض نسخه المطبوعة بمصر.

- لأبى الطيب محمد بن إسحاق، وقيل بن أحمد بن إسحاق ابن يحيى الروشاء.

- نسخة جزآن فى مجلد، طبع مطبعة بريل، لندن ١٣٠٢هـ، بها تصحيحات للمسور رونلف الأمريكانى وملاحظات باللاتينية.

- نسخة أخرى فى مجلد، طبع الحسينية بالقاهرة، ١٣٢٤هـ.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

سيكولوجية الضحك.

- أحمد عطية الله.

- طبع الطبى، ١٩٤٧م، ص ٣٧٢.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

الضحك - بحث فى دلالة الضحك.

- هنرى برجسون، وترجمة سامى الدروى وعبد الله عبد الدايم.

- القاهرة، ١٩٤٧م، ص ١٣٦.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

النكتة المصرية.

- عبد العزيز سيد الأهل.

- نسخة في مجلد، مطبعة الكشاف، بيروت، ١٩٤٨م، ص ٨٨.

- نسخة كالمسابقة.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع

النكاهات المصرية.

- مجلة روائية أدبية تاريخية.

- عبد الله غزالة لغدي.

\*\*\*

## فهرس عام/ مطبوع/ أدب تيمور

طيف الخيال.

- شمس الدين أبو عبد الله محمد بن دائيال، ٧١٠هـ.

- وهو مختصر يمثل فيه المؤلف خيال الظل في فنون الهزل والجد ترويحاً للنفس.

- ثلاثة أجزاء طبع أولاً نجن، ١٩١٠م، ومعه مقدمة وملاحظات باللغة الألمانية للدكتور جورج يخوب.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

ابنم واضحك.

- وإيم سرجيوس.

- القاهرة، المطبعة التجارية الحديثة، ص ٦٢  
١٩٦٤م

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

دولة الظرفاء.

- محمود السعدني.

- القاهرة، دار التحرير للطبع والنشر، ١٩٥٨م، ص ١٣٧،

كتب للجميع.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

دعابات الأستاذ قيلم.

- لم يعلم مؤلفه.

- الجزء الأول ص ٤٨ (مجموعة من الشعر الهزلي في نقد بعض الممثلين والممثلات والرقصات والمخزيات).

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

الرسالة الهزلية.

- أبو الوائد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن زينون  
المخزومي الأنطلي للقرطبي (٣٩٤ - ٤٦٣هـ).

- القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٤م، من ص ١ - ٩.

- نص الرسالة ضمن كتاب سرح الميون في شرح رسالة ابن زينون.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

روضة أهل الفكاهة.

- أحمد للشبراوي.

- القاهرة، المطبعة الشرقية، ١٣١٧هـ، ص ٥٦.

- القاهرة، للمطبعة الصومية، ١٨٩٥م، ص ٥٧.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

ساعة لتفكك.

- السيد عقل.

- الإسكندرية، دار الشرق الأوسط للطباعة والنشر،

ص ٤٧  
إيناع ١٩٦٨م

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

مسلة فكاهة وعبرة.

- انظر: نادر فصيح.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

سمير اللبالي.

- محمد أمين الصوفي السكري.

- القاهرة، للمكة الأهلية، ١٣١٦هـ، جزآن في مجلدين.

- طبعة ثانية عشرة أجزاء في مجلدين.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

السمير المخلص.

- عبد العزيز للشريف.

- القاهرة، مطبعة السعادة، ١٣٥٠هـ، جزآن في مجلدين.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

الصنحك.

- هنري برجسون، وتعريب سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم.

- مطبعة الكاتيب المصري، القاهرة، ١٩٤٧م.

- نسخة دمشق، دار البقعة، ١٩٦٤م، ص ١٧٣.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

صنحكات.

- مصطفى أغا وسامي سلام.

- القاهرة، ١٩٥٥م، ص ١١٠.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

صنحكات إيليس.

- صلاح ذهني.

- مطبعة للتوكل، القاهرة، ١٩٤١م.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

صنحكات عابسة.

- محمد عفيفي.

- القاهرة، دار المعرفة، ١٩٦١م، ص ١٦٠.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

طارف اللبالية.

- شوقي محمد يوسف.

- القاهرة، مطبعة الاعتماد، ١٩٤٧م.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

طارف العرب.

- أحمد أحمد رشون.

- دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٥م، ص ١٤٣.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

طارف عن القضاة.

- جمع: سليمان محمد ثابت.

- مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٢م، ص ١٨٤.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

طارف الغرب.

- محمود سليمان، ١٩٣٧م.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

طارف الأوس غرائب اليوم، أو صورة من حياة النيل.

- يوسف موسى خلشت.

- مطبعة للتقديس بولس، ١٩٣٦م.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازات

طارف من عالم الحيوان.

- ترجمة: عبد الحافظ حلمي محمد، ومراجعة: أحمد حماد

للسبلي.

- دار الفكر العربي (الألف كتاب)، ص ٢٤٠.

\*\*\*

- وضم إليه الشيخ أحمد بن عبد الرازق المقدسي كتاب  
التبواقيت وجعلهما كتاباً واحداً.

\*\*\*

#### ت/ أدب/ خ

كُتف الأزهار في مسامرات الأخبار.

- للشيخ حسين محمد النبروي، تلميذ العلامة نجا  
الإبباري، من أبناء أوائل القرن ١٤، وينقل من مؤلفات أساتذته  
للمذكور، وقد لُتفه ١٣٠٥هـ.

\*\*\*

#### ت/ أدب/ طبع بولاق ١٢٩٠هـ

فاكهة الخلفاء.

- لابن عريشاه، ٨٥٤هـ.

- نسخة أخرى طبع الصالح، ١٨٦٩م، برقم ٧٤٧.

- نسخة أخرى، مخطوط قديم، مضبوطة بالشكل في  
مواضع، برقم ٧٦٤.

\*\*\*

#### ت/ أدب/ خ

غذاء الأرواح بالمحاضرة والمزاج.

- لمرعي الحنبلي للمقسي.

- وهو كتاب أدبي به نوادر في المزاج، وتعرض فيه  
لأحكامه، وما هو مستحب أو مستقبح.

\*\*\*

#### ت/ أدب/ طبع بولاق ١٢٧٨هـ

شرح رسالة الوزير ابن زيدون (٤٦٣هـ) الهزلية، للمسمى  
سرح الحيون لابن نباتة المصري، ٧٦٨هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة، ١٠٨٠هـ، برقم ٧٠٦.

\*\*\*

#### ت/ أدب/ طبع طرابلس ١٣١٧هـ

سمير التاللي.

- محمد أمين صوفي السكري (القرن ١٤).

\*\*\*

#### فهرس عام/ جزازات

الطرف والبدع.

- عيسى صبرى.

- القاهرة، ١٩٢٣م، ص ٩٦.

- الكتاب الحادى عشر ضمن مجموعة.

\*\*\*

#### فهرس عام/ جزازات

عش مرحاً تمر طويلاً.

- جيلورد هوزر، وترجمة: محمد فتحى.

- القاهرة، الخانجي، ص ٦٠٤، ١٩٥٣م.

\*\*\*

#### فهرس عام/ جزازات

فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء.

- أحمد بن محمد بن عبد الله بن إبراهيم الشيخ شهاب  
الدين أبو محمد شمس الدين المشقى المعروف بابن عريشاه  
(٧٩١م - ٨٥٤هـ).

- نسخة القاهرة، المطبعة الجامرة للشرقية، ١٣٠٣هـ،  
بها مشها كتاب كلية ودمعة.

- نسخة بها ملاحظات ومقدمة باللاتينية لغيبور. ع. ولهم  
فريتاخ.

- نسخة القاهرة، دار الطباعة، ١٢٧٦هـ، ص ٣٧٦.

- نسخة القاهرة، طبع بولاق، ١٢٧٦هـ.

- نسخة القاهرة، طبع بولاق، ١٢٩٠هـ.

\*\*\*

#### ت/ أدب/ خ

اللولؤ الذقى الأصلى فى تسلىة الكليب والطيل.

- لمحمد حماد الديرونى (أو الديرونى) فى المحاضرات.

\*\*\*

#### ت/ أدب/ طبع مصر ١٢٩٩هـ

للسانف والطرائف للماهى ٤٢٩هـ.

ت/ أدب/ طبع العمومية ١٨٩٥م

روضة أهل الفكاهة.

- لأحمد الشبراوي (القرن ١٤).

\*\*\*

ت/ أدب/ خ ١٣٠٦هـ

رسالة ابن زيدون الهزلية وعليها تطبيقات.

- لخصها الشيخ محمود العالم، ١٣١١هـ، وهي بخطه.

\*\*\*

ت/ أدب/ خ ١١١٢هـ

الجمانات.

- وهي شبه مقامات وبها مجونيات.

- للشيخ محيي الدين السملطي الدمشقي (القرن ١١).

\*\*\*

ت/ أدب/ تصوير شمسي من خزائن باريس ١٣٤٦هـ

ترويح الأرواح ومفتاح السرور والأفراح.

- لجراب الدولة أحمد بن محمد بن علوية النديم، للتعرفى ٣٧٠هـ.

- حطه عشرة فصول، والموجود الجزء الأول به الفصل الأول وبعض الثاني.

\*\*\*

ت/ أدب/ طبع المساعدة ١٣٢٦هـ

تحفة المجالس.

- لنسوطي، ٩١١هـ.

\*\*\*

ت/ أدب/ طبع الشرفية ١٣٠٧هـ

تحفة أهل الفكاهة.

- لمحمد سعيد (القرن ١٤).

- وبها مشه أطباق الذهب لعبد المؤمن الأسفهانى.

\*\*\*

ت/ أدب/ طبع المعجم ١٢٩١هـ

أنيس الخاطر وجليس المسافرين، المسمى كشكول البحرانى.

- للشيخ يوسف البحرانى من الإمامية.

\*\*\*

ت/ أدب/ خ ١٣١٨هـ

أملية الأسمى ومنية المدعى.

- للقاضى الرشيد بن الزبير، ٥٦٣هـ.

- وهي السقامة المحسبة رعى بها غرض الفكاهة من فنون شتى.

- نسخة أخرى مخطوطة برقم ٨١٠.

- نسخة أخرى طبع لإيلياء عليها تطبيقات للأستاذ طاهر الجزالري، برقم ٨٧٩.

\*\*\*

ت/ أدب/ خ

الأغلال والسلاسل فى مجلون اسمه عاقل.

- للشيخ حسن قويدر، ١٢٦٢هـ.

- نسخة أخرى برقم ٣٩/خ.

- نسخة أخرى برقم ٤١٩/خ.

- نسخة أخرى برقم ٦١٨ بخط المؤلف.

\*\*\*

ت/ أدب/ خ ١٠٣٦هـ

اختراع الخراع.

- وهو فى النوع المسمى الآن بالمفارقاة.

- للعلامة الصفدى، ٧٦٤هـ.

- نسخة بها خرمان.

\*\*\*

ت/ أدب/ طبع بولاق ١٢٧٤هـ

هز القحوف بشرح قصيدة أبى شادوف.

- للشيخ يوسف الشربيلي.

- نسخة أخرى طبع بولاق، ١٣٠٨هـ، برقم ١٥٨.

- نسخة أخرى مخطوطة برقم ٧٨٣.

\*\*\*

## ت/ أدب/ غ

### المستطرف

- الموجود الجزء الأخير من الباب ٨٥ إلى آخر الكتاب، به خرماني.

- نسخة أخرى برقم ٧٧٣ مخطوطة.

- نسخة أخرى عليها تطويقات وتصحيحات بخط الشيخ نصر الدين الهوراني، طبع للكتبية، ١٢٧٩هـ، برقم ٧٧٤.

- نسخة أخرى طبع بولاق، ١٢٩٢هـ، برقم ٨٤.

- نسخة أخرى مخطوطة بأولها فهرس رقم ٣٣٨.

\*\*\*

## ت/ أدب/ غ ١٠١٠هـ

مجموع الصلاة السبغري (٩٥٦هـ)، من تلاميذ السيوطي، وهو مرتب على حروف المعجم.

\*\*\*

## ت/ أدب/ غ جامعة.

مجموع السيد عبد الرحمن العادي، ١٠٥١هـ.

- نسخة أخرى بها خطوط جماعة من أسرته، مخطوطة برقم ٣٤٨.

\*\*\*

## ت/ أدب/ غ قديم

### التفصيل

- للعلامة الخطيب البغدادي ٤٦٣هـ.

- نسخة أخرى طبع دمشق، ١٣٤٦هـ.

\*\*\*

## ت/ أدب/ طبع دمشق ١٣٤٧هـ

أخبار الطوائف والمتجانين.

- لابن الجوزي.

\*\*\*

## ت/ أدب/ غ في ١٣٤٣هـ

أخبار الحمقى والمغفلين لابن الجوزي.

- جملته على ٢٤ باباً.

\*\*\*

## ت/ أدب/ غ

### التقلاء

- لسيد أحمد القرصی، وهو مسودة.

\*\*\*

## ت/ أدب/ غ

للقول للذيل بذكر التطفل.

- للعلامة أحمد بن المساد الأتقيسي، ٨٠٨هـ.

\*\*\*

## ت/ أدب/ طبع هيدلبرج ١٩٠٢هـ

حكاية أبي القاسم البغدادي.

(وكان موجوداً سنة ١٣٠٦هـ).

- لمحمد بن أحمد أبي السطهر الأزدی.

- وهي لأحدث مضحكة يظهر أنه وضعها عليه، وفيها

كثير من مجتمعات بغداد في المضحكات والهزليات.

\*\*\*

## ت/ مجاميع

مجموعة بها ٧ رسائل بعضها خط والآخر طبع.

- الوديك في فضل الديك.

- ديوان ابن عروس.

- حمل زجل لمحمد عثمان بك جلال في الشعر والشعراء.

\*\*\*

## ت/ مجاميع/ غ

مجموعة بها ٦ كتب وهي:

- مناظرة الورود والدرجس.

- رسالة في السيف والقمم لجلال الدين الدواني.

- زبدة الجنان في المفاخرة بين القنديل والشمعدان للشيع

عبد الباقي بن عبد المجيد اليماني.

\*\*\*

## ت/ مجاميع/ غ

مجموعة، جميع ما فيها للإمام السيوطي، تمتوى على

عشر رسائل.

- الفتاش على القشاش، وهي مقامة في رجل يروى  
الموضوع.

\*\*\*

#### المخطوطات

فنون المجانب.

- لأبي سعيد محمد بن علي بن عمرو بن مهدي النقاش  
الحنبلي، ٤١٤هـ.

- نسخة ١٣٥٥هـ، في ١٦٣ ورقة.

- نسخة أخرى في القرن ١٤، في ٢٩٦ ورقة.

\*\*\*

#### مخطوطات / كتيبة

مجموعة.

- عمدة الحرفاء وقدره الظرفاء.

- لابن مكناس، ٨٦٤هـ.

- رسالة تشتمل معاودة بين أربعة وخمسين نفراً كل منهم  
يخالف الآخر في حرفته، شرط كل واحد منهم ألا يكلم رفيقه  
إلا بعبارة تناسب حرفته.

\*\*\*

#### كتيبة

فلكية الخلفاء ومفاكهة الظرفاء.

- شهاب الدين أبو محمد أحمد بن محمد المعروف بابن  
عريشاه ٧٩١ - ٨٥٤هـ.

- وهو على أسلوب كتيبة ودمنة، كتبه ٨٥٢هـ.

- نسخة طبع بولاق.

- نسخة طبع شرف بهامشها كتيبة ودمنة.

- نسخة أخرى طبع شرف.

\*\*\*

#### كتيبة

حديقة الأفراح لإراحة الأتراح.

- أحمد بن محمد بن علي بن إبراهيم الأنصاري  
الشرواني، من علماء القرن ١٣.

- نسخة في مجلد، طبع حروف بمطبعة بولاق، ١٢٨٢هـ.  
- ست نسخ أخرى خصوصية.

\*\*\*

#### كتيبة

إخبار الأتقاء بأخبار الأولياء.

- وهو كتيب تكلم فيه مؤلفه على درجات الأولياء من إبدال  
ونجاء وأقطاب وغير ذلك.

- نسخة في مجلد، كتبت ١١٧٥هـ.

\*\*\*

#### كتيبة / فنون متنوعة

حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح.

- أبو عبد الله محيي بن أبي بكر الشهير بابن قيم الجوزية  
٧٥١هـ.

- نسخة في مجلد.

- نسخة أخرى في مجلد.

\*\*\*

#### أزهر / ج ٥

نسابة للخواطر في منتخبات الملح والوداد.

- جمع شاعر البهلوني.

- رتبها على ثلاثة أجزاء وضمنها كثيراً من الملح والدرار  
والفكاهات والأجوبة للمسئلة والكتك المعشكة وأخبار السكاري  
والسجاني والكرماء والبخلاء والحكم والمواظ والآداب.

- نسخة في مجلد، طبع بيروت، ١٨٨٧م، في ١٩٢ ص.

- نسخة كالسابقة.

\*\*\*

#### أزهر / ج ٥

تحفة السامرة وعقد المحاضرة وسحر المذاكرة.

- للبخاري (مصطفى بن سلامة البخاري)، القرن ١٣هـ.

- ضمنها مادامة بعض الملوك والأدباء وطرائف  
المحاورات وطرائف المحاضرات وبدائع المفاهات، فرغ منها  
١٢٦٥هـ.

- نسخة في مجلد، مخطوطة في ١١٠ ورقة.

\*\*\*

## أزهر/ ج •

تحفة المجالس ونزهة المجالس.

- الميوطى، ٩١١هـ.

- تشتمل على ذكر فضل العقل والطم والأتبياء والخلفاء والقسماء والكلام، وذكر الشعراء والمتكلمين والمتخصصين، وأخبار النماء والשאق.

- رتبها على خمسة عشر باباً.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٣٢٦هـ.

\*\*\*

## أزهر/ ج •

تحفة العروس ونزهة النفوس.

- للترجاني (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن محمد بن أبى القاسم التيجانى)، القرن ٨هـ.

- رتبها على خمسة وعشرين باباً، ويضمّن كثيراً من أخبار النساء وأوصافهن ومختلّف نواذهن وأشعارهن.

- نسخة فى مجلد، طبع للقاهرة، ١٣٠١هـ، فى ٢٠٤ ص.

\*\*\*

## أزهر/ ج •

تحفة أهل الفكاهة فى المادامة والنزاهة.

- للمصرى (محمد سعد بن محمد سعد الشهير بالمصرى)، أوائل القرن ١٤هـ.

- رتبها على مقدمة وأربع وعشرين باباً فى الأدب والعقل، وفى أحب النديم ومدح ساقى الكؤوس، وغير ذلك مما يحق بمجالس الشراب والنقاء والحكايات والنواذر.

- فرغ منها ١٢٩٥هـ.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٣٠٧هـ، فى ١٤٨ ص.

- ثلاث نسخ كالمسابقة.

\*\*\*

## أزهر/ ج •

تحفة الإخوان بالنواذر الحسان.

- جمع الخواجة بشازى.

- قال فى أولها: لما رأيت النفوس إلى المداعبات متشوقة

وإلى الممارات بتذكر النواذر نالقة جمعت من نفائسها ألفاً وواحدة لتكون لمنادمة الخلان وتلبية للزعان مساعدة، وجعلتها من العقود عشرة، كل عقد مائة نادرة.

- للعقد الأول من نسخة ضمن مجموعة فى مجلد، طبع فى ٤٠ ص.

\*\*\*

## أزهر/ ج •

برد الأكباد فى الأعداد.

- للشمالى (أبو منصور عين الملك بن محمد المعروف بالشمالى للديسابرى)، ٤٢٩هـ.

- ضمّنه كثيراً من الطرف والنواذر واللطائف والنكات والملح والطرائف والحكم والمواعظ.

- مرتّب على خمسة أبواب:

الأول: فى عدد الأتئين.

والثانى: فى عدد الثلاثة.

والثالث: فى عدد الأربعة.

والرابع: فى عدد الخمسة.

والخامس: فى الأعداد من ستة إلى العشرة.

- ولحققت لنفسه أن يذكر من النواذر والحكم وغيرها ما يطابق هذه الأعداد.

- نسخة ضمن مجموعة فى مجلد، طبع للجواب بالأساتذة ١٣٠١هـ: من ص ١٠١ - ١٤١.

- نسخة أخرى ضمن مجموعة فى مجلد، بقلم معناد، من ورقة ١ - ٣٠.

\*\*\*

## أزهر/ ج •

إيوان الغرائب وديوان المعائب.

- مجموع قصائد ومخمسات وأمثال وألفاظ ونواذر وحكايات.

- لم يطم جامعه.

- نسخة فى مجلد بقلم فارسى، فى ٨٩ ورقة.

\*\*\*



## أزهر/ ➤

إنحاف النبلاء بأخبار للنقلاء.

- السيويني.

- ضمنه وصف النقلاء وما ورد فيهم.

- نسخة ضمن مجموعة في مجلد، من ورقة ٢٨ - ٣٥.

- نسخة أخرى ضمن مجموعة في مجلد، ١٠٠٤هـ، من

ورقة ٣٥٢ - ٣٥٨.

\*\*\*

## أزهر/ ➤

أخبار الطوائف والتماجين.

- لابن الجوزي.

- طبع دمشق، ١٣٤٧هـ، في ١٥٥ ص.

\*\*\*

## أزهر/ ➤

أخبار الحمقى والمغفلين.

- لابن الجوزي، ٥٩٧هـ.

- نسخة طبع دمشق في مجلد، ١٣٤٥هـ.

\*\*\*

## أزهر/ ➤

أدب للدماء ولطائف الطرقات.

- كشاجم (محمود بن محمد بن الحسين الرملي المعروف

بكشاجم)، ت ٣٥٠هـ.

- ضمنه كثيراً من أمثال الحكماء ومنثور البلاغ ومنظوم

الشعراء وأخبار الطرقات.

- نسخة ضمن مجموعة في مجلد، طبع الإسكندرية، من

ص ١ - ٦١.

\*\*\*

## أزهر/ ➤

الأذكىء لابن الجوزي.

- تسع نسخ مختلفة الطبعات.

\*\*\*

## أزهر/ ➤

البخلاء للجاحظ.

- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ت ٢٥٥هـ.

- نسخة في مجلد بقلم معناد، في ١١٦ ورقة.

\*\*\*

## أزهر/ ➤

ترويح للنفوس ومضحك العرب.

- للآلاتي (الشيخ حسن الآلاتي) من مطبى القرن ١٤هـ.

- ضمنه جملة واقعية من الأدوار الفاتلية والأغاني

المصرية.

- للجزآن الثاني والثالث من نسخة في مجلدين طبع مطبعة

جريدة المحروسة بالقاهرة، والثاني ١٨٨٩، والثالث ١٨٩١.

\*\*\*

## أزهر/ ➤

التفصيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم

وأشعارهم.

- الخطيب للبغدادي (أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت بن

أحمد بن مهدي البغدادي)، ت ٤٦٣هـ.

- نسخة في مجلد، طبع الشام، ١٣٤٦هـ، في ١٠٨ ص.

\*\*\*

## أزهر/ ➤

ثمرات الأوراق في المحاضرات.

- لابن حجة الحموي (نقي الدين أبي بكر بن علي بن

محمد)، ت ٨٢٧هـ.

- ضمنها زبدة مما يحتاج إليه في المجالس والمحافل

والحكايات واللوادر.

- نسخة ضمن مجموعة في مجلد، بقلم معناد، من ورقة ١

- ١٦٥.

- ثمان نسخ أخرى.

\*\*\*

Mohamed Abdel Wahed continues his study of the oral heritage of Al Hawsa people. This time he discusses some tales from Al Hawsa influenced by *The Arabian Nights*, like *Dudu*, *The Thief and the Magical Door*, *The Boy who Refused to Walk* and *No King but Allah*.

Ra'fat AL Duwairi translates *A Tale Looking for an Audience*; an Indian folk tale translated into English by A.K. Ramanojan, and from English by Ra'fat.

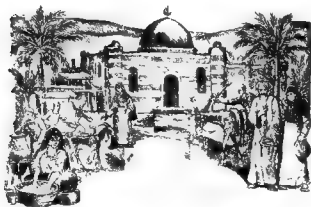
Marwa Al Esawi reviews Mona Kamel AL Esawi's M.A. Thesis "Aesthetic Characteristics in Folk Plastic Construction", a field study in some villages of AL Munufia.

Hassan Surour interviews the founder of Ezpat Tunnis school of crockery, the Swiss artist Evelin Borei, the first graduate from the school and the Egyptian artist Rawia Abdel Qader.

Mameduh Abdel Alim reviews Samih Abdel Ghaffar Sha'lan's thesis for a Ph.D. "Traditions Connected with Bread as a Sign of Cultural Spots".

This issue ends with the tenth part of Prof. Ibrahim Ahmed Sa'lan's *A Bibliography of Folk Heritage: Folklore Book Lists in Dar Al Kutob and Al Azhar up to 1968*.

In concluding, *Al Funun Al Sha'bia* repeats its invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with studies and folk texts, provided that they are well documented.



Said Khamis's study "Al Muwashaha and Al Zagal: From Al Andalus to Egypt" discusses the different social and political circumstances which inaugurated those two arts in Al Andalus and then Egypt and other Arab countries. Khamis explains in detail the origin of the Arabic language in Egypt before the taking over of Islam, and its conflict with coptic language after Islam. However, the Arabic language prevailed and consequently the arts of Al Muwashaha and Al Zagal.

Shawqi Ali Heikal's "Ramadan in the Arabic Language" traces the origins of the word "Ramadan" in our language. It is mainly a linguistic study which aims at defining the word semantically, grammatically, pragmatically, etc.

Dr. Shawqi Abdel Qawi's "Celebrations of Ramadan from Al Walis' Period to the End of Al Mammelukes" is a descriptive study of Ramadan's celebrations as represented in the writings of those periods. They were often formal celebrations because writers were interested in rulers rather than the public.

Dr. Khairi Duma translates Velmus Vouget's essay "Towards a Theory of Genres in Folklore". It discusses previous theories and how they can be developed. As a conclusion, it provides a general strategy divided into certain levels. According to Vouget those levels should be taken into consideration when studying folklore. They are the beginning towards forming a theory of genres.

Ali Afifi translates Alan Dundas's essay "Decrease Supposition in Folklore Theory". Dundas analyzes this supposition, and elaborates on the hypothesis which suggests that the golden age of folklore was in the far past. The best example is the belief that folklore is transmitted descendently; consequently it decays as time passes. Dundas refutes this and other similar theories arguing that folklore is eternal; there has always been folklore and it will.

Abdel Aziz Ref'at's "Change in Musical Folk Story" is a formal study. Ref'at refutes the theory of the stagnant form of musical story by analyzing just two texts. He argues that its form is susceptible to change because it is always narrated by different Rawis.

Mohamed Hassan Abdel Hafez provides a text of Al Taghriba or the journey of Bani Helal to the west. He gathered it from Al Nekheila, Abu Tig, Asuit. A glossary of ambiguous expressions is supplied.

Ahmed Mohamed Hassan's study is about horseshoe making with illustrations.

---

## This Issue

The lack of a well classified study of our folk heritage has its negative impact on multi levels. As a contribution in the field *Al Funun Al Sha'bia* continues its role in developing a recognition of the great importance of folklore and its prospective role in our society.

Farouq Khorshid begins this issue with a review of Yussef Al Sharouni's *With Heritage*. The book tracks the recurrent stories in our folklore trying to find a link or connection between them or to relate them to one (or certain) source(s). It also points out the difference between folk tales and other tales written by professional writers, and why both genres are usually intersected. Illustrations are taken from *Kalila and Demna*, *The Arabian Nights* and the *Sirats* to denote the difference between folklore as an expressive art and literature as an impressive one.

Dr. Al Said Ahmed Hamed's "The Magical Formula" studies talismans, amulets and other magical formulas. Its main reference is the material gathered by the Egyptian archaeologist, Ahmed Fakhri in Luxor, 1934 which combines fifty texts. Other sources of the study are amulets and letters sent to saints and holy men which extend from the far past to the present. The article is mainly a linguistic study aiming at explaining the connotations of amulets and posing them as a means of a certain kind of communication.

Ali Fahmi's essay is a sociocultural study of the Egyptian Mulid, differentiating between it and the Mulids of other Arabic and Islamic countries. He argues that Egypt had known similar celebrations and ceremonies before the introduction of Islam in it. Those early celebrations are beyond the distinctive and unique flavour of the Egyptian Mulids of today. Fahmi, then, proceeds to discuss the various themes of the Mulids and how writers can employ them in their creative works.

---

A Quarterly Magazine,  
Issued By: General Egyptian Book  
organization, Cairo.  
No. 54-55, January - June, 1997.

---

● الاستحقاق في البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٢٥٠ دينار ، الكويت ١٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البصرة ١٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال ، غزة / القدس / الضفة ١٥٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

من سنة (٤ أعداد) شاذية جنيهاً، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بموافقة بريدية حكومية أو شوله باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

من سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيش النيل • رملة هلال • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

**Dr. Samir Sarhan**

Art Director:

**Abdel - Salam El - Sherif**

Editorial Assistance:

**Hassan Surour**

Editor - in - Chief:

**Dr. Ahmed Ali - Morsi**

Deputy Editor - in - Chief:

**Safwat Kamal**

Editorial Board:

**Dr. ASAAD NADIM**

**Dr. Samha El - Kholy**

**Abdel - Hamid Hawass**

**Farouk Khourshid**

**Dr. Mohammed El - Gohari**

**Dr. Mahmoud Zohni**

**Dr, Mostafa El - Razaz**















Bibliotheca Alexandrina



0531732